سلسلة الدراسات الفكرية والفلسفية
(١)

من الحداثة إلــى العولمة

تأليــف
الأستاذ الدكتور
محمد على الكردى

الناشر
الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
توزيع البيطاش سنتر للنشر والتوزيع
٢٤ عمارة برج عين شمس - البيطاش
الإسكندرية ٤٨٤١٤٦٩ / ٤٣٥٢٣١٩ / ٠٣
فاكس : ٥٨٣٧٢٥٣

اسم الكتاب : من الحداثة إلى العولمة
المؤلف : د / محمد على الكردى
الناشر : الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
الطبعة : الأولى
سنة الطبع : ٢٠٠١
رقم الإيداع : ١٨٣٢٢/ ٢٠٠١
الترقيم الدولى : 6 - 58 - 5990 - 977
المطبعة : فجر الإسلام – جليم – الإسكندرية

علـى الـدرب

نقدم إلى القارئ العربى عبر هذه الدراسات، التى نجمع شتاتها بين دفتى هذا الكتاب، مجموعة من التصورات والأفكار والمفاهيم التى تشغل الساحة العالمية سواء فى مجال الفكر والأدب أو الثقافة بعامة؛ ومعظمها يدور حول مسائل الحداثة وما بعد الحداثة، ويتناول أهم القضايا الفلسفية المعاصرة مثل **"أركيولوجيا المعرفة"** (فوكو) وآليات **"التفكيك"** (دريدا)، كما يتطرق إلى إشكاليات الثقافة الإستهلاكية وما تروجه من قيم **"برجماتية"** ونفعية فى إطار تنامى ظاهرة العولمة.

ونحن إذ نعالج هذه الموضوعات الحيوية إنما نرمى إلى رسم الخطوط العريضة لما يمكن تسميته بخريطة الفكر العالمى المعاصر، وذلك بقدر ما تشغل موضوعات مثل الحداثة ليس الفكر العربى فحسب، وإنما الفكر العالمى خاصةً فيما تتيحه وتفجره من حوار مع ظاهرة **"ما بعد الحداثة"**. كما أن ظاهرة التلقى فى الأدب تعيد إلى الدراسات الأدبية اهتماماتها السابقة، التى انحسرت بعض الوقت مع رواج البنيوية، بالسياق الاجتماعى والتاريخى الذى تظهر فيه النصوص الإبداعية، ولكن من خلال الاهتمام بدور القارئ وعمليات إعادة القراءة والتفسير والتأويل التى تتعرض لها النصوص عبر التاريخ ومن خلال آفاق التوقع، والتى تضيف إليها من المعانى والدلالات ما لم يخطر قط على بال منتجيها ومبدعيها.

أضف إلى ذلك أننا مع فكر **"التفكيك"** و**"حفريات"** المعرفة نقع على أهم ظاهرتين من مظاهر نقد الميتافيزيقا وأنطولوجيا الفكر الموروث، وهو ما يحرر الفكر ويفتح له آفاقًا لا حدود لها من الإبداع والتجديد؛ كما يُتيح لنا التعرف على آليات الثقافة الاستهلاكية اكتشاف أهم مخاطر الفكر "البرجماتى" المواكب لانتشار ظاهرة العولمة وما تشكله من تهديدات لكل مرتكزات الهوية الوطنية والخصوصيات الثقافية.

د. محمد على الكردى

الإسكندرية فى ٥ ديسمبر ١٩٩٩

على الدرب :

١- الحداثة وما بعد الحداثة فى الفكر والأدب.

٢- ظاهرة التلقى فى الأدب.

٣- فوكو : الرؤية والالتزام.

٤- دريدا وفلسفة التفكيك.

٥- الثقافة الاستهلاكية فى عصر العولمة.

٦- الجسد فى الفكر الفرنسى المعاصر.

الفصل الأول :

الحداثة وما بعد الحداثة
فى الفكر والأدب

الحداثة وما بعد الحداثة فى الفكر والأدب

ليس من شك فى أن موضوع الحداثة والتحديث لم يعد الآن مثارًا للنقاش والجدال فى حد ذاته، بقدر ما أصبح النقاش يدور حول العناصر أو مكونات الحداثة والتحديث. ولقد كانت ظاهرة الحداثة العربية فى بدايتها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا باكتشاف النموذج الغربى للتقدم، ومتولدة عن الحاجة الماسة إلى سد الهوة السحيقة التى كانت تفصلنا عن الغرب، ليس فقط على المستوى التقنى والمعيشى، وإنما أيضًا السياسى والاجتماعى والتنظيمى بعامة. ولقد حرص المفكرون، منذ انبثاق الوعى الحديث، على التمييز بين الجوانب المادية للتقدم وبين الأسس الدينية والروحية للموروث، كما حرص المبدعون من الأدباء، مثل يحيى حقى فى **"قنديل أم هاشم"**، وتوفيق الحكيم فى **"عصفور من الشرق"** على إبراز خطورة النقل الحرفى للحضارة المادية الغربية وإهدار القيم الأخلاقية والتراث الروحى الذى قامت عليه الحضارة الإسلامية فى أوج مجدها. إلا أن هذا الموقف التوفيقى كان غالبًا ما يرتبط بميول المبدعين إلى تجنب المواقف الأيديولوجية الصارخة، وإلى رغبتهم العميقة فى عدم إخضاع الأدب إلى رؤية سياسية محددة. ولقد كان هذا الموقف السمة الغالبة للعقلية المصرية ذات التوجه **"البرجماتى"** أو العملى، خاصة فى ظروف غياب الديمقراطية الحقيقية ومناوءة السلطة لكل التيارات الفكرية والعقائدية المعارضة لها. غير أن هذه النزعات التوفيقية وما كانت تتلبس به من ضروب الأيديولوجيات الوسطية والتعادلية ما كانت لتمنع بعض القوى اليسارية من التعبير الصريح عن رؤاها التقدمية الثورية للواقع السياسى والصراع الطبقى، وهو الأمر الذى أدى، من غير شك، إلى تجذير حركات الفكر السلفى وتحول بعضها إلى التيارات الأصولية.

أشكال الحداثة:

إن عملية تحديث الفكر المصرى، وهو المشروع الذى كرَّس له "عزت قرنى" الجزء الأكبر من مجهوده النظرى، يبدأ، فى الواقع، مع الطهطاوى، من غير أدلجة واضحة، أى بشكل عفوى وفى إطار الفكر الإصلاحى الذى لا يتعارض مع البنية العقائدية للإسلام ولا مع مقاصد الشريعة. ولعل ذلك الدور الإصلاحى وطبيعته **"الرأسية"** التى تجعل من الأمة المصرية **وطنًا أو ذاتًا تتجاوز مجموع أفرادها**، كما يقول عزت قرنى[1]، هو الذى يسمح لكاتب مثل لويس عوض

باعتبار الجبرتى السلفى -كما يرى بحق على بركات[٢]- واحدًا من مؤسسى الفكر المصرى الحديث، بينما تختلف فلسفة الإصلاح عند الطهطاوى بقدر ما يتأثر هذا المفكر تأثيرًا عميقًا بفلسفة التنوير وما دعت إليه من فصل السلطات وتنظيم العلاقة بين الحاكم والمحكوم على أساس دستورى، وإن كان يؤمن، مع ذلك، أن ما يقدمه المجتمع الفرنسى لا يختلف فى جوهره عن روح الحضارة الإسلامية التى شوهتها نظم الاستبداد العثمانى والمملوكى[٣].

وتأخذ فكرة التحديث، مع على مبارك، طابعًا تقنيًا ومؤسسيًا بحتًا، إلى الدرجة التى يمكن اعتبار هذا الرجل المؤسس الحقيقى للفكر التكنوقراطى المصرى، بينما تأخذ، عند الشيخ محمد عبده، طابع الإصلاح أو التنوير الدينى. على هذا النحو، تتفرع عملية التحديث إلى شق مدنى صرف، وهو الشق الذى يبدأ مع حكم محمد على وينتهى بتطوير فعلى لمؤسسات الدولة ونقل مصر من مجتمع وسيطى إلى مجتمع مدنى حديث، كما سيؤدى إلى تضوع الفكر الليبرالى النيابى الذى سيظل مهيمنًا على الساحة السياسية والفكرية حتى قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢، بينما يصطدم الفكر الإسلامى الإصلاحى، فى سعيه نحو التجديد، بالسلطة الدينية الدجماطيقية، وهو ما سيولد بدوره هذا التفرع المعروف إلى يسار إسلامى تقدمى يسعى إلى تحديث التراث وإعادة قراءته وفقًا لمعطيات العصر وآليات العلم الحديث، وإلى يمين إسلامى يتمسك بحرفية الموروث ويرفض كل ربط بين هذا الموروث وبين حركة التاريخ، كما يزداد تطرفًا وتصلبًا منذ نجاح الثورة الإسلامية فى إيران وانهيار حكم الشاه الليبرالى الزائف.

ومن ثم، يمكننا القول بأن عملية التحديث، الملتبسة أحيانًا بعملية النهضة وفكر الإصلاح الدينى، تحتاج دائمًا إلى توضيح جذورها وأصولها؛ فالتحديث -من غير شك- عملية مستجلبة من الغرب، ولا يمكن نكران دور الصدمة التى أحدثتها حملة "بونابرت" على مصر عام ١٧٩٨، بالرغم من وجود جذور محلية لنهضة فكرية عرفتها مصر على حياء فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر مع **الزبيدى وحسن العطار**، وفقًا لاجتهادات **"بيتر جران"**[٤]، وإن انتهت بإعاقتها فوضى الحكم المملوكى وما أدت إليه هذه الفوضى من تبديد ثروات الشعب على أيدى الطاغيتين مراد بك وإبراهيم بك.

مهما يكن من أمر، إن طغيان التيارات الأصولية بدءًا من فترة الحكم الساداتي وحتى وقتنا الحاضر، وهى سمة يراها البعض مميزة لفترة ما بعد الحداثة، نظرًا لما تُعرف به من غياب العقلانية والدعوة إلى العنف، لا يجب أن يحجب عنا استمرارية حركة الإصلاح الإسلامى مع كثير من المفكرين الجادين الذين يمكن اعتبارهم امتدادًا للفكر الإسلامى التنويرى المعتدل وعلى رأسهم **محمد عمارة ومصطفى محمود**، وذلك بالرغم من نفور هذا التيار من حركة تجديد التراث وإعادة إنتاجه وفقًا لآليات الخطاب الحديث وقواعد التفسير **"الهرمينوطيقى"** مع كل من **حسن حنفى ونصر حامد أبو زيد.**

لنعلم، على كل حال، أن ظاهرة الحداثة فى مصر أو فى أى بلد عربى آخر لم تنشأ كظاهرة مستقلة أو ذاتية، فهى وثيقة الارتباط، أردنا أو لم نرد، بالتجربة الغربية، وذلك لأسباب تاريخية موضوعية من جهة، ولارتباطها الشديد بمجموعة من المفاهيم والتصورات النظرية المتولدة عنها جدليًا، من جهة أخرى. ذلك أن الحداثة نشأت فى الغرب على أنقاض المجتمع الزراعى الاقطاعى أولاً، وثانيًا على تخلخل المفاهيم الدينية والميتافيزيقية والمثالية التى شكلت العامل الأساسى لرؤية الوجود أو الأيديولوجيا التاريخية الملازمة لهذا المجتمع. بمعنى آخر، إن الحداثة الغربية تشكل مجموعة من الظواهر المتكاملة عضويًا والناتجة تاريخيًا عن حركة التطور الجدلى للمجتمعات الأوربية الوسيطية؛ فالمجتمع الأوربى الوسيطى كان يقوم، من حيث تركيبته السياسية والاجتماعية، على تفتيت السلطة المركزية، وعلى سيادة الإقطاع على مصادر الثروة الأساسية وهى الأراضى الزراعية؛ كما كان يقوم، على مستوى الأيديولوجيا الدينية والفكرية على مبادىء ثبات القيم والتحديد المسبق عرفًا وقانونًا للهيراركية الثلاثية التى تحكم النظام الاجتماعى، وفقًا لمبادىء العبادة (وظيفة رجال الدين) والقتال (النبلاء) والعمل (الفئة الثالثة وتشمل البرجوازية ومختلف فئات الشعب الأخرى). وأخيرًا كانت الرؤية الميتافيزيقية للوجود، التى بلورتها علوم اللاهوت والفلسفة المدرسية فى جمعها بين الفلسفة والدين على طريقة كبار فلاسفة المسلمين(٥)، تشكل الركيزة الأساسية لأنساق القيم والمعايير والمثل التى لا تنظم فحسب مجمل العلاقات الاجتماعية على هذه الأرض، وإنما كذلك علاقة الأفراد بحياتهم الأخروية من حيث الرؤية الرأسية للعالم، ومن حيث مفاهيم الخير والشر والطاعة والمعصية والثواب والعقاب.

لا جرم، من ثم، أن تأتى قيم الحداثة مواكبة لمعظم التغيرات التى سوف تصيب هيكل المجتمع الإقطاعى، وتؤدى إلى خلخلته، ثم، فى النهاية، إلى انهياره. وأول مظهر من مظاهر هذا التغير سوف ينبثق من عملية التناقض نفسه الذى ينشأ من الصراع المتولد، من جهة، بين رجال الإقطاع والسلطة الملكية، وبينهم وبين الطبقة البرجوازية الصاعدة، من جهة أخرى؛ خاصة مع بدايات ازدهار ظاهرة المدن وانتعاش التجارة خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر. ذلك أن الملكية تسعى جاهدة إلى تثبيت السلطة المركزية، ومن ثم القضاء على الإقطاع ومنظومة القيم والمفاهيم التى يمثلها، خاصة ما يتصل منها بولاء الأفسال لأسيادهم الإقليميين، والقضاء أيضًا على التضارب بين حقوق الإقطاع وحقوق الملكية الصاعدة، على مستوى تحصيل الضرائب والتنظيمات والتشريعات الإدارية والقضائية والعسكرية. وكانت الطبقة البرجوازية المنبثقة عن احتكار القرى الكبيرة أو الكفور (bourgs) ذات الأسواق، وفى المدن الإقليمية تعانى من سيطرة الإقطاع ليس فحسب على الأراضى الزراعية المحيطة بهذه المراكز الآهلة بالسكان، وإنما أيضًا على أجزاء هامة من مساحاتها العمرانية، وهو الأمر الذى دفع هذه الفئة من التجار والأعيان من أصحاب المناصب البلدية إلى مقايضة النظام الملكى على تحرير المدن التجارية الهامة مقابل هبات مالية ضخمة تساعده على تقوية الحكم المركزى وتدعيم الوضع المادى للخزانة، وهو ما يتيح له تجييش الجيوش ودفع مرتبات موظفيه والوقوف أمام العصيان المحلى والاعتداءات الخارجية على البلاد.

وليس من شك فى أن هذا التحالف، الذى فرضته الظروف التاريخية الموضوعية والمصالح الاقتصادية والوطنية المشتركة، قد لعب دورًا كبيرًا فى تأسيس الدولة القومية الحديثة فى أخريات القرن الخامس عشر، وفى تحقيق هدفين عظيمين كانا بمثابة الشرط الأساسى لقيامها، والغاية التاريخية الحتمية التى كان لا مناص من انتهائها إليها، وإن لم يكن ذلك بالصورة الشمولية التى قد يتصورها بعض الناس؛ والهدف الأول هو الارتباط العضوى بين وظيفة النظام الملكى، الذى نشأ على أثر تفتت وتصدع الإمبراطورية الرومانية، وبين قيام مفهوم الأمة (nation) ذات البعد التاريخى واللغوى والمرتبطة بانبثاق الوعى القومى. أما الهدف الثانى فهو ضرورة تحرير السوق المحلية من سيطرة الإقطاع، كطبقة استهلاكية

مبددة للثروات الإقليمية، والتحول إلى السوق الوطنية التى تلتقى عبرها مصالحُ الطبقات البرجوازية الصاعدة مع المصالح القومية التى وصلت إلى أعلى درجات الوعى الوطنى من خلال المفاهيم والرؤى البرجوازية على شاكلة تصور العلاقة بين الملكية والرعية فى هيئة نظام تعاقدى بينما كان تصور الشعب لهذه العلاقة غالبًا ما يأخذ طابع العلاقة بين الأب وأبنائه أو بين الراعى ورعيته. ويشمل كذلك الهدف الثانى ضرورة تأكيد الحريات الإقليمية وحرية الانتقال وحرية الأشخاص والتجارة والتملك، وذلك لما تتميز به هذه القيم، بجانب خصوصيتها الطبقية، من سمات إنسانية يسهل تعميمها فى إطار تصور شمولى للوطن كقوة قومية ولغوية ودينية متجانسة. وليس من شك فى أن هناك تلازمًا وثيقًا، ليس فحسب بين نمو العقلية أو الأيديولوجيا البرجوازية ومبدأ قيام السوق الوطنية، وإنما أيضًا بينها وبين البحث عن صيغ قانونية تتلاءم مع عملية التوحيد الإقليمى الذى حققته تاريخيًا، وإنْ على فترات تاريخية متباعدة، النُظمُ الملكية المنبثقة عن تفتت الإمبراطورية الرومانية منذ أواخر القرن الخامس الميلادى وبداية تشكل خريطة الدول الأوربية المقبلة. ولعل أهم النظم القانونية عقلانية، التى تعود إليها بعض الدول الأوربية، هو النظام القانونى والإدارى الذى تؤسسه الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ استلهامًا من القانون الرومانى الذى ظل قائمًا فى جنوب فرنسا بينما سادت بقية أقاليمها فوضى الأعراف والعادات التى انتقلت من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابة خلال القرن السادس عشر.

ولاشك أيضًا أن هذه التحولات فى البنية السياسية للدولة والبنى الاقتصادية والاجتماعية للتجمعات الإثنية المكونة لشعوبها سوف تنعكس، ليس فحسب على عملية إعادة توظيف الدين، الذى كان يشكل الرؤية الأيديولوجية السائدة لمجتمعات العصور الوسطى، وإنما أيضًا على تشكيل المفاهيم الفكرية والأدبية والفنية المواكبة لقيام العالم الحديث. ذلك أن الدين كان يشكل، فى العصور الوسطى، القاعدة الأساسية لنظرة الأمم المسيحية إلى الكون والحياة، وهى النظرة التى مازالت غالبة على العالم الإسلامى حتى اليوم. ومعنى ذلك أن كل مناحى الحياة من السلوك الفردى إلى السلوك الجماعى، ومن المعاملات الاقتصادية (قضية الربا والسعر العادل) إلى أرقى الموضوعات الأخلاقية والفكرية والأدبية

والفنية، كانت تندرج جميعًا تحت إطار الدين؛ ومن ثم، كان من الطبيعى أن تنشب الصراعات السياسية فى ثوب الدين وما يقدمه من أشكال ممكنة للتعبير عن المصالح الاقتصادية أو الخلافات العرقية والقومية، وذلك بقدر ما كان الدين يمثل طريقة التعبير الأيديولوجية الوحيدة فى تلك العصور. ولعل هذا ما نلاحظه أيضًا فى تاريخنا الإسلامى بصدد العلاقة بين المذهب الشيعى وحركة صراع الشعوب الفارسية ضد هيمنة العناصر القومية العربية على الحكم؛ وكذلك عَبْرَ ما يُسمَّى بالحركات الشعوبية حيث كانت المذاهب الخارجة على السنة هى، فى الوقت نفسه، الخارجة على السلطة الرسمية بسبب ما كانت تمارسه هذه، أحيانًا، من ظلم وتجاوزات تجاه حقوق الاجناس غير العربية.

وليس من شك فى أن هيمنة هذه الشمولية الدينية كانت أيضًا وراء الصراعات الفقهية والمذهبية ومحاولات التوفيق بين الفلسفة والدين فى الغرب وبين العقل والنقل فى تراثنا الإسلامى. إلا أن هذه الشمولية تأخذ فى الانفكاك تدريجيًا فى الغرب المسيحى مع بدايات العصور الحديثة. ولعل أول صدع نلاحظه، على المستوى السياسى، هو تحالف "فرانسوا الأول" (١٥١٥ - ١٥٤٧) ملك فرنسا، خلال النصف الأول من القرن السادس عشر، مع السلطان العثمانى ضد البلاد المسيحية المعادية له، وعلى رأسها إسبانيا والنمسا اللتان كانتا تدوران فى فلك أسرة **الهابزبورج**. كما أن المبادئ "الجديدة"، التى يصوغها "**ماكيافيللى**" (١٤٦٩ - ١٥٢٧) فى كتابه "**الأمير**" (١٥١٣)، التى تقلب رأسًا على عقب كل القيم والمثل التى كان يقوم عليها نظام الفروسية، على الأقل من الناحية النظرية، من ولاء وإخلاص للسيد أو الحاكم العادل، وتفان فى سبيل نصرة الحق والدين والأرملة واليتيم؛ وذلك بحيث تصبح متطلبات السياسة الواقعية ضربًا من الحرب المقنَّعة التى تأخذ فيها كل الوسائل الخبيثة، من قتل وغدر وخيانة، طابعَ الشرعية فى سبيل تحقيق الهيمنة على السلطة(٦). وليس من شك فى أن هذه التحولات تندرج كلها فى إطار العقلية العملية التى لا يجب فصلها عن مختلف ألوان العقلانية الجديدة التى ترى النور تدريجيًا ليس فحسب فى مجال العلم والفلسفة وإنما أيضًا فى الفنون والأخلاق والسلوك. على هذا النحو، يمكن فهم العقلانية السلطوية، أو بعبارة أخرى الواقعية السياسية، من منظور مصلحة الدولة (**raison d'état**)، التى سرعان

ما تربط بين شخص الحاكم "المطلق" أو "المستبد" وبين جهاز الدولة كجهاز يتحد به ويتمثل فيه إلى درجة التطابق، وهو عين التصور الذى سيؤدى فيما بعد إلى بلورة مبدأ "الكاريزما" الذى يجعل من الحاكم شخصًا خارقًا وبطلاً ملهمًا من قبل العناية الإلهية فى سبيل إنقاذ الأمة. كما أن هذه العقلانية السياسية لا يمكن فصلها، من جهة أخرى، عن التصورات التى لا ترى فى الإنسان إلا غرائزه العدوانية وميله "الطبيعى" إلى الشر، إذ من الواضح أن معظم دعاة الاستبداد السياسى الحديث مثل **"ماكيافيللى"** أو **"هوبز"** (١٥٨٨ - ١٦٧٩) يؤمنون بالطبيعة الشريرة للإنسان، وهو ما يدفعهم إلى تخيل نظم للحكم تقوم على الحد من سلطة الأفراد ودفعهم إلى التنازل عن الجزء الأكبر من حريتهم إلى شخص الحاكم فى سبيل توفير الحماية لهم والحفاظ على أمن الدولة والتوازن العام للمجتمع. هذا بينما تفترض بلورة فكرة المجتمع المدنى تأصيل مبدأ الديمقراطية وهو ما لا يتم إلا بطرح مضمون العلاقة القائمة بين مصداقية الفعل وواقعه، وهى القضية التى يعنى بها **"هابرماس"**[٧] ولكنها لا تتحقق، فى النهاية، بصورة موفقة إلا على أساس من خلفية عامة يناط بها تدعيم أو تأسيس مجتمع تواصلى أو تشاركى.

وليس من شك فى أن انبثاق هذه العقلية العملية، التى ترتكز عليها فلسفة الدولة القومية الحديثة، سوف تقوم بتعديل وظيفة الدين وتحويله من رؤية لاهوتية مركزية للكون تقوم على الصراع ضد الإسلام، إلى رؤية أيديولوجية تدعم شرعية النظام الملكى وتؤكد استقلاليته، من منطلق حماية المصالح القومية، ضد هيمنة البابوية. وقد لعبت **"البروتستانتية"** مصداقًا لهذه الرؤية **"الكاثوليكية"**، نفس الدور حينما ارتبطت، فى عهد "لوثر"، بحركة تحرير بعض الإمارات الألمانية من سيطرة أسرة **"الهابزبورج"**. ومهما يكن من أمر، لقد ارتدى الدين المسيحى، منذ القرن السادس عشر، طابعًا قوميًا واضحًا، الأمر الذى أدى إلى استقلال "كنيسة إنجلترا" عام ١٥٣٤ على أيدى "هنرى الثامن" المزواج، وإلى نزعة الكنيسة الفرنسية إلى الاستقلال خلال حكم "لويس الرابع عشر" وقيام حركة "الجلليكانية" (Gallicanisme) فى إطار مذهب "الجانسينزم" (Jansénisme) المتطرف والمناوئ لجماعة "اليسوعيين" الموالين للبابوية. كما أنه من الواضح، بالرغم من استمرار بعض المجابهات بين "الكاثوليك" و"البروتستانت"، بعد حروبهم الدامية خلال

النصف الأخير من القرن السادس عشر فى فرنسا، وبعض المجادلات اللاهوتية بين "اليسوعيين" الذين طُردوا من فرنسا عام ١٧٦٤، وبين "الجانسينست" الذين أدانهم البابا للمرة الثانية عام ١٧١٣، خلال القرن الثامن عشر، المعروف بعصر التنوير، أن الوظيفة الأساسية للدين المسيحى أخذت تنحصر تدريجيًا فى إطار عمليات الإحسان والعناية بالمرضى والفقراء والقيام بمهام التربية والتعليم. ولعله من الطريف أيضًا أن نلاحظ أن القرن السابع عشر الفرنسى قد شهد نهاية المحاكمات الذائعة الصيت، خلال العصور الوسطى وحتى القرن السادس عشر، التى كانت تقام للسحرة ودعاة الهرطقة، والتى أدين فى إطارها **"جاليليو"** (١٥٦٤ - ١٦٤٢)، وأُحرق حيًا **"جيوردانو برونو"** (١٥٤٨ - ١٦٠٠)[٨].

إن هذه العقلانية التى برزت عبر تأسيس الدولة القومية الحديثة، والتى فصلت، وإن كان على المستوى الفعلى أكثر منه على المستوى النظرى والأيديولوجى، بين جهاز الدولة أو السلطة المدنية للملكية وبين هيمنة السلطة الكنسية، تبزغ أيضًا على مستوى الإبداع الثقافى والفنى من خلال أدب "الإنسانيات" الذى لا يشمل فحسب بعث الآداب والفلسفات اليونانية القديمة، وإنما كذلك استخدام المناهج العقلية والفيلولوجية فى دراسة ونقد النصوص الدينية، على شاكلة **"إرازم"** الهولندى (١٤٦٩ - ١٥٣٦) و**"ديتابل"** الفرنسى (١٤٥٠ - ١٥٣٦)، ونشر مباحث اللياقة وآداب السلوك التى سوف تساهم فى صنع الإنسان المتحضر الجديد، وإن كان هذا التنميط أو التطويع لا يمنع من انفجار مفاهيم القوة أو الفتوة (Virtu) التى تؤكد الطاقة الإبداعية الجديدة التى تتجلى، من جهة، عبر هذا الكم الهائل وغير المسبوق من الأعمال والروائع التى قدمها فنانو عصر النهضة الإيطالية، وعبر هذه الرؤى الأسطورية **"البروميثية"** المتجددة التى تضع الإنسان فى مركز الوجود، من جهة أخرى.

ومن ثم، يمكن القول بأن ظاهرة الحداثة تبرز، منذ البداية، عبر صورتين رئيسيتين: صورة العقلانية الإرادية المبددة لأوهام وخرافات العصور الوسطى؛ وصورة الذاتية الأدبية التى سنناقشها فيما بعد. وتتأكد العقلانية، بدورها، من خلال تيارين متضاربين: تيار الفلسفة المثالية التى لا تقطع صلتها كليةً بالفكر الفلسفى القديم، ولا حتى مع الدين، ويمثله **"ديكارت"** و**"مالبرانش"** و**"ليبنتز"**،

والتيار العلمـي **الرافـض** لميراث الفلسـفة القديمـة، ومـن أتباعـه أو رواده **"بيكـون"** و**"جاليليو"** مؤسس الفيزياء الحديثة. إلا أن **"فرانسـس بيكـون"** يظـل محصـورًا فـى نطاق الإمبريقية ومجال الملاحظة والتجربـة المباشـرة، وهـو الخـط الـذى ستتميز بـه المدرسة الإنجليزية بعامة، سواء مع **"جون لوك"** أو **"هيوم"**، أو حتى فيمـا بعـد مـع نشأة الفلسفات التحليلية والوضعية المنطقية واللغويات البراجماتية، وهو ما يدل على أن العقلية الحديثة فى العالم الأنجلـو ساكسـونى، الـذى يُفيـد أيضًـا مـن إسـهامات "مدرسة فيينا"، أقرب إلى العقلية العملية منهـا إلى التهويمـات والـرؤى الميتافيزيقيـة، التى ستتشكل من خلالها العقلانية الألمانية أو الفرنسية. بيـد أن العقلانيـة الفرنسـية سوف تنتهى بالتردى فى حبائل المناهج الوضعية وستكون، فى الأغلب، تابعة للعلم خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وحتى بزوغ التيارات الظاهراتية فى أوائل القرن العشرين التى يمكن أن يُنسب إليها **"برجسون"** (١٨٥٩ - ١٩٤١) بفلسفته الحدسية الخاصة عن الديمومة والوعى والزمان المتصل، ثم أقطاب الفلسفة الوجودية الفرنسية، وعلى رأسهم **"سارتر"** و**"ميرلوبونتى"**، ولكن بعـد ارتفـادهم مـن منـابع الفلسفة الألمانية التى تسـيطر علـى السـاحة العالميـة منـذ بـزوغ **"كـانط"**، والتطـور اللاحق للفكـر الألمـانى نحـو التيـارات الرومانطقيـة والظاهراتيـة والأنطولوجيـة مـع **"هيجل"** و**"هوسرل"** و**"هيدجر"**. وإذا كان التيار العقلانى سيظل، مع ذلك، قائمًـا فى ألمانيا فمن غير شك عبر الكانطية الجديدة وأهم ممثليها **"كاسيرر"**، ومـن خـلال مدرسة **"فرانكفورت"** وبوجه خاص مع **"هابرماس"** الذى يقودنا مـن نقـد الثقافـة مع زميله **"أدورنو"** إلى مفاهيمه الجديدة عن **"العقل التواصلى"**، ومن محاولاته فى إعادة بناء الماركسية إلى أعتاب ما بعد الحداثة. وبالنسبة لتحديـث العقـل العربـى، فمن الضرورة بمكان ليس فحسب الإشارة إلى تيار الوضعيـة المنطقيـة التـى ترسمـت خطى العلم، والتى لعب فيها "زكى نجيب محمود" دورًا كبيرًا، ربما سبقه إليـه رائـد الفكر العلمى " سلامة موسى" الذى يُعد مِن أوائل مـن أدخلـوا المفـاهيم التطوريـة ومناهج التحليل السيكولوجى إلى مصر، وإنما أيضا إلى التيارات اليسارية والتقدميـة التى عرفتها مصر وكان لها الدور الكبير مع لطفى الخولى ومحمود أمين العالم وغـالى شكرى وعبد العظيم أنيس والسيد يسن، على سبيل الذكر وليس الحصر، فـى بنـاء منظومة فكرية ونقدية متكاملة ليس فحسب فى مجال المنهجية الفكرية، وإنمـا أيضًـا

فى إطار العمل على تنقية الوعى الزائف وتصفيته من كل رواسب العقلية الخرافية ذات الارتباط الوثيق بنمط الإنتاج الزراعى، ومن كل أوهام المثالية الموروثة التى تروج للأفكار التقليدية والمسبقة باسم الحقائق المطلقة وطبيعة الأشياء وثباتها، وكأن الظواهر الاجتماعية والفكرية لا تخضع لأى نوع من النسبية التاريخية ولا علاقة لها بحركة التناقضات والصراعات الطبقية والفئوية وتوازن علاقات القوى الداخلية والخارجية.

لكن إذا كانت الحداثة الفكرية تعتمد على أساس مفاهيم التقدم، وعلى تأكيد دور العقل وأولويته بالنسبة للمسلمات والثوابت التى يجب أن يقوم عليها الفكر العربى الحديث، وإذا كانت تهدف، فى المقام الأول، إلى إطلاق حركة المستقبل وتحقيق العدالة الاجتماعية والسعادة البشرية عن طريق تطوير العلم وتعميم فوائده بواسطة ما ينتجه ويبدعه من تكنولوجيا متطورة دوما، فإن الحداثة الأدبية والفنية لا تتزامن، بالضرورة، مع متطلبات الفكر. ولعل هذا التناقض الظاهر هو إحدى المشكلات العويصة التى يجب علينا محاولة فهمها وتبديد ما يحيط بها من غموض. بيد أنه، لكى نصل إلى هذا الفهم، علينا أن نقر أولاً بأن مبدأ عدم التزامن بين مستويات التعبير هو مسلمة يجب قبولها، كما علمنا **"التوسير"** فى نقده لمفاهيم الشمولية الهيجيلية[٩]، وذلك بقدر ما يوجد من خلخلة و عدم تطابق بين البنى التحتية، المشكّلة بقوى الإنتاج، والبنى الفوقية بما فيها العلاقات الاجتماعية للإنتاج، ومختلف أشكال التعبير عن الوعى الجمعى سواء فى الفن والأدب، وبقدر ما يوجد، وفقًا لدرس **"جورفيتش"**[١٠] من ضروب التعددية الزمنية التى تحكم عملية التطور أو التغيير الإجتماعى. معنى ذلك أن المجتمع، أى مجتمع، لا يشكل وحدة كلية متجانسة؛ كما أن البنية الفوقية، التى تتمثل فى مختلف ألوان النشاطات التنظيمية أو القانونية والتعبيرية المتراوحة بين الفكر النظرى والأشكال الأدبية والفنية، لا تشكل بدورها وحدة كلية متجانسة وإنما، فى الأغلب شبكة من العلاقات المركبة والمتداخلة على مستوى الواقع التاريخى، وذلك يمكن رده إلى دور التناقضات الطبقية فيما بينها وفى داخلها، والتى قد تتعايش فى مرحلة من مراحل التاريخ ولكنها تنتهى حتمًا إلى الانفجار أو الطفرة الكيفية فى وقت تفاقم الأزمة وحدوث التحولات الكبرى أو الثورات. أضف إلى ذلك ما تقوم به الأيديولوجيا

أحيانًا من تزييف للوعى الجمعى حينما تبث التناقض بين الواقع الموضوعى للطبقات الاجتماعية وبين طموحاتها ورغباتها؛ أو بعبارة أخرى، بين هذا الواقع وبين رؤية هذه الطبقات الذاتية لموقعها من مجمل حركة المجتمع وصيرورته التاريخية.

من ثم، يمكننا، من منظور السوسيولوجيا الأدبية أو الثقافية، ربط الأنواع الأدبية بمجموعة من الأزمنة التاريخية المختلفة، أو المتعارضة فيما بينها أحيانًا، إلا أن هذه الأنواع تقبل بدورها الخضوع، على المستوى الداخلى البحت، لمنطق خاص غالبا ما يستطيع النقد الأدبى، والبنيوى منه خاصة، أن يعزله فى صورة هياكل وتحولات سيميوطيقية محايثة لا علاقة لها بأية مرجعية خارجية أو نفسية. على هذا النحو، نلاحظ أن معظم نقاد الأدب يؤرخون الحداثة الغربية فى الأدب والفن بظهور أشكالها المعارضة للعقلانية أو المثالية الكلاسيكية، ويربطون هذا التحول أولاً بانبثاق مفهوم الحرية الإبداعية على حساب مبدأ محاكاة القدماء، وهو مفهوم تقنى؛ وثانيًا بانبلاج مفهوم الفردية، وهو مفهوم ذو جذور اجتماعية برجوازية من جهة، وببلورة مفهوم الإنسانية الشامل أى المتجاوز لكل فكر طبقى، وهو ما تؤكده الرؤية الرومانسية للوجود، من جهة أخرى. وليس من شك فى أن هناك علاقة وثيقة بين هذه المفاهيم الثلاثة، إلا أنها تختلف فى مضمونها الاجتماعى، وتزداد هذه العلاقات تعقيدًا عندما تنتقل هذه المفاهيم إلى بيئة مختلفة وبناء اجتماعى مغاير، كما تم ذلك فى واقعنا العربى الذى يقع، منذ انبثاق وعى مبدعيه على عالم الحداثة، فى بؤرة المؤثرات الغربية إلى درجة أن وعينا بالوجود والأشياء، وحتى بأنفسنا، يكاد يكون، على الدوام، وعيًا لاحقًا على الوعى الغربى بنفسه وبنا. ومن ثم فهو إما تابع أو مناقض، وفى أحسن الحالات، بين بين.

إن الحداثة الفكرية، كما قلنا، ترتبط ارتباطًا وثيقًا باكتشاف وظيفة العقل النقدية التحليلية، وإن كان ذلك لا يعنى غياب العقل ومنطقه الاستدلالى أو الاستقرائى عند القدماء؛ ولكن الفرق الجوهرى بين المنظورين القديم والحديث يظل أن القدماء كانوا ينظرون إلى العقل، سواء فى صورته الأفلاطونية المثالية أو فى صورته الأرسطية العملية، كمسلمة أو قضية مفروغ منها، بينما يقوم الفكر الحديث باختبار وظيفة العقل نفسه ومشروعيته فى أن يكون أداة للمعرفة والتحليل. ومن هنا، تتضح لنا قضية المنهج عند **"ديكارت"** ودوره فى تأسيس

العقل والعلم معا على **أصول** رياضية، مثلما فعل "**جاليليو**" حينما ربط بين **الطبيعة** ولغة الرياضيات. هذا **بينما** عملت المدرسة الإنجليزية مع "**بيكون**" ثم "**لوك**" و"**هيوم**" على ربط العلم **بالتجربة** الحسية إلى درجة التشكيك فى العقل والمنطق، وهو الأمر الذى حدا **بالفيلسوف** الألمانى "**كانط**" إلى تصحيح الوضع فى كتابه "**نقد العقل الخالص**" **فقدم لنا** صورة مركبة مثالية وحسية ، فى الوقت نفسه، **إذ** جمع بين ما أسماه **الشروط القبلية** للمعرفة وبين المضمون الفعلى لها.

وليس من شك **فى أن** هذه الصورة من الحداثة هى التى انتقلت، عبر أدبيات عصر التنوير الفرنسى (مونتكسيو - روسو - فولتير - ديدرو) وبعض مفاهيم القرن التاسع **عشر العلمية** والاجتماعية (دارون - كونت - دوركايم - سبنسر)، إلى معظم **رواد النهضة** العربية والإسلامية من الطهطاوى والأفغانى ومحمد عبده حتى **طه حسين وأحمد أمين** وغيرهم. ولقد اتخذت الحداثة الفكرية، خاصة فى صورتها **الوضعية** والعقلانية، طريقها إلى الأدب العربى عن طريق **محاكاة** المسرح الكلاسيكى، **ثم تحولت** فى القصة والرواية إلى الواقعية التقليدية **ذات** الاتجاهات "**البلزاكية**" و"**الموباسانية**" و"**التشيخوفية**"، وبعد ذلك إلى الواقعية الاشتراكية والنقد **الأيديولوجى تحت تأثير** المد الماركسى الذى راج **قبيل الثورة** وعاد ليتألق، بعد **فترة طويلة** من الحصار والتنكيل، فى إطار الاشتراكية العربية **التى** هيمنت على نظام الحكم **خلال** الستينيات. إلا أن الحداثة **الفعلية** فى **مجال القصة** والرواية، وربما إرهاصات **ما بعد** الحداثة، تبدأ، فى ظننا، مع ما يسميه **إدوارد** الخراط تارة "**الحساسية الجديدة**" وتارة أخرى "**الكتابة عبر النوعية**"[١١] . **ولا** تعتبر هذه المسميات **مرادفة، فى** نظر الكاتب، لقوالب جامدة، **إذ أنها تشير، فى** الأغلب، **إلى** تيارات **تتكثف** مع جيل السبعينات بالرغم من انبثاقها **فى شكل** عناصر جنينية بدأت مع **المرحلة** الوجودية والنفسية المختلطة بالكوابيس والهذيان[١٢] فى بعض روايات **نجيب محفوظ** التى ظهرت خلال الستينيات مثل "اللص والكلاب، والسراب، **والشحاذ**، وثرثرة فوق النيل". وأهم سمات هذه "**الحساسية الجديدة**"، كما يحددها **الخراط** نفسه، هى انفراط التسلسل الزمنى للسرد الروائى، وانكسار خطية الحركة **وعملية** تنامى العقدة أو الحبكة، وغياب الإشارة **إلى** مرجعية خارجية **أو** نفسية **فعلية**، وكلها سمات تنطبق على الرواية الجديدة الفرنسية

كما أسسها "**آلان – روب جريه**" و"**كلود سيمون**". وربما الأهم من ذلك كله عند الخراط، هو تحول العالم الموضوعى إلى إحدى إمكانات اللغة نفسها بحيث تفقد هذه طابعها الإشارى أو الإخبارى البحت لتصبح أقرب إلى الرؤيا أو الحلم فتزول الفوارق بين النثر والشعر اللهم إلا سمة السردية، ونسبح في بحار "**الكتابة عبر النوعية**" التى يرى الخراط فيها إحدى نتاجات اللاعقلانية التى فجرها الواقع المصرى والعربى بعد هزيمة ١٩٦٧ وتوالى النكسات القومية والاجتماعية وصعود القوى الظلامية والسلفية(١٣).

بيد أن الحداثة الشعرية، وإن التقت بآخرة مع مفهوم الخراط للحساسية الجديدة، قد سلكت طريقًا مغايرًا. فهى، بخلاف قضايا الشكل والتفعيلة والخروج على القصيدة العمودية وبآخرة قصيدة النثر، مرتبطة ارتباطًا وثيقًا باكتشاف وجدان الإنسان العربى وانفجار ثورته على كل القيود التى كانت تعوق قدرته فى التعبير عن نفسه والإفصاح عن مكامنه؛ إلا أنها، مع ذلك، لم تصل إلى هذا الاكتشاف إلا فى إطار حركة الشعر الرومانسى الغربى الذى استطاع أن يقدم للشباب المثقف، أكثر من الموروث، ما يحتاجه من رؤى وموضوعات وأشكال جديدة تتلاءم مع طموحاته ورغباته العارمة فى تغيير عالمه المكبل بالتقاليد والعادات البالية.

ومن ثم، نفهم لماذا تقوم حركة "الديوان" بالثورة العارمة على شعراء الإحياء وبوجه خاص شوقى لما أُسند إليه من إمارة الشعر وريادته، لحذوهم حذو القدماء فى المديح والرثاء وانكبابهم على شعر المناسبات وانعدام ما أسماه العقاد بالوحدة العضوية فى شعر شوقى، كما طال هذا النقد اللاذع نثر المنفلوطى الذى نُعت بالتصنع والإفراط فى «**الرقة والأنوثة والحلاوة**»(١٤). وليس بعجيب أيضًا أن تتجه الحداثة الشعرية بعد ذلك، عبر مدرسة "**أبوللو**" إلى تعميق النزعة الرومانسية والوجدانية فى الشعر، وذلك بالتأكيد على الذاتية والغنائية والتأمل الصوفى والتغنى بالطبيعة وأحاسيس القلق والسأم والتمسك بالوحدة العضوية للقصيدة والبساطة فى التعبير والتخيل والتصوير(١٥).

إلا أن ثورة الحداثة فى الشعر لا تنتهى، وتكاد تكون هناك عدة حداثات، إذ أن التعبير الشعرى فى اتجاهه نحو تعميق إحساس الإنسان العربى بوجوده لا يمكنه إلا أن يثور ويتمرد على كل مظاهر الإيقاع الخارجى وموسيقاه الصاخبة فى

الشعر التقليدى، وعلى كل القوالب الدلالية والخيالية النمطية التى سجنه بين جدرانها قرونًا طويلة هذا الرصيد الهائل من المنظوم الموروث. و لم يكن على الشعراء أن يثوروا تحقيقًا لحريتهم فى ابتكار أشكال جديدة فحسب -فهذا المسعى كان موجودًا على الدوام بشكل أو بآخر- وإنما أيضًا سعيًا للاقتراب من مكنون التجربة المأسوية للإنسان العربى المعاصر الذى لم يكد ينبثق وعيه وتتفتح عيناه على العالم الحديث حتى توالت عليه الصدمات والأزمات: صدمة الاحتلال الأجنبى، صدمة تقسيم فلسطين، وأزمة النظم العربية الرجعية والهزائم المتتالية أمام العدو الصهيونى، وكل صنوف الإحباطات الداخلية على المستوى الاجتماعى والنفسى والاقتصادى. لا جرم، من ثم، أن تتبادل منابع الشعر الموروث حركات الثورة والتمرد، فتنبثق مع نازك الملائكة والسياب والبياتى فى العراق[١٦] أول حركات التجديد المعاصرة فى الشعر العربى، وتتجذر إلى درجة الثورة الشمولية على التراث دعوةُ أدونيس[١٧] السورى إلى خلق عالم شعرى جديد لا يمكن فصله عن إعادة بناء الإنسان العربى وإعادة تشكيل مخيلته ورؤيته للوجود، بحيث يواكب زمنه ويحقق ماهيته كصيرورة دائمة التشكل والتكوين، كما تنفجر ينابيعُ التجديد الشعرى فى مصر مع جيل الستينيات وتكاد تبلغ أوجها مع جيل السبعينيات الذى لا يُبرز قدرته فحسب على إعادة تشكيل الموروث اللغوى وإنما أيضًا على تثويره من منطلق التمرد على أشكال التقديس التى يصطنعها كل مجتمع لنفسه، وذلك فى ضوء المفاهيم الثورية التى أحدثتها المناهج الجديدة كالبنيوية والتفكيكية والأسلوبية فى قلب العلوم الإنسانية[١٨].

ظاهرة ما بعد الحداثة :

تقوم ظاهرة ما بعد الحداثة على أسس افتراضية أكثر من قيامها على أسس موضوعية محددة، ولعل ذلك يرجع إلى ارتباطها بضرب من الحساسية العامة الناجمة عن بعض التغيرات الغائمة فى قلب الحداثة نفسها. ومن ثم، هذا التداخل أو التشابك الذى نحس به بين كثير من مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة. ولعل أيضًا ظاهرة "**عدم الحسم**" التى يتسم بها الفكر الغربى المعاصر الذى يقوم، فى معظمه، على أسس نقدية أو تفكيكية، تعد عاملاً هامًا من عوامل "**غياب التحديد**" أو "**استحالته**"، وهى العبارة التى تنسب إلى إيهاب حسن والتى تعد المعلم الأساسى لحركة ما بعد الحداثة.

مهما يكن من أمـر فإننـا نعتقـد أن هنـاك بعـض الدراسـات والإسـهامات الجيدة التى يمكن الاهتداء بها فى تحديد الملامح البارزة لهذه الظاهرة المراوغة. ولعل كتاب **"جيانى فاتيمو"** عن **"نهاية الحداثة"**(١٩) يُعد من **أفضل** الدراسـات الفلسـفية التى يحاول صاحبها حصر ظاهرة ما بعد الحداثة، على المستوى الفكرى، فـى عـدد محـدد مـن المبـادىء المحوريـة، وهـى **مـوت الفـن، ومـوت حركـة الإنسـانوية (Humanisme) والعدمية، ونهاية التاريخ، وتجاوز الميتافيزيقا.**

ويبرز مبدأ **"موت الفن"** من خلال ثلاثة أشكال رئيسية تدل على تدهـوره كقيمـة أساسـية، وهـى بـروزه فـى المجتمعـات الصناعيـة المتقدمـة كضـرب مـن "الطوباوية" أو الملجأ الوهمى ضد حركة التقـدم التكنولوجـى، وكنـوع مـن **الفـن الردىء (Kitsch)** الذى يتنافى مع الذوق الرفيع، والذى تعممه وسائل الاستنسـاخ التكنولوجية وانتشار حركة المعلومـات، وأخـيرًا كضـرب مـن **"الصمـت"** السـلبى الذى يعمل على تقويض المجتمع وإعاقة التواصل بين البشر. ومن الوضح أن مظاهر تدهور الفن على هذا النحو تشير إلى رؤية رومانسية وأرستقراطية للفن، كمـا تعـبر عـن نـوع مـن النقـد الجـذرى لحركـة التحديـث التكنولوجـى ولانتشـار المعرفـة والمعلومات والمبادىء الديموقراطية. أضف إلى ذلك أنها تقدم لنا أيضًا رؤية عضوية وقيمية مسبقة للفن، وذلك بقدر ما تسـتنكر الوظيفـة النقديـة للفـن دوره فـى نقـد القيم السائدة التى غالبًا ما ترتبط بهيمنة القوى المحافظـة فـى المجتمـع. وتـبرز أيضًـا هذه الرؤية العلوية للفن من خـلال اعتبـاره تعبـيرًا صادقـا عـن قيـم ومبـادئ أوليـة تتعارض مع إمكانية استنساخها وتعميمها، وهو الأمر الذى يجعل مـن الفـن حكـرًا على صفوة اجتماعية تملـك الحـس المرهـف والـذوق الرفيـع دونًـا عـن غيرهـا مـن الطبقات الشعبية.

غير أن مفهوم **"الكيتش"** قد يوظف أحيانًا بطريقة مغـايرة لمـا يذهـب إليـه "فاتيمو" حيث يدل، ليس على التعميم المبتذل للفن، وإنما على انهيار القيم الفردية الحقيقية فى المجتمعات الشمولية، كما نرى فى أعمال "كونديرا" الروائية. ذلك أن هذه المجتمعات كانت تضـع فـى مقدمـة القيـم "الظـاهرة" أو "المعلنـة" الغـيرة علـى المصالح الوطنية، والحفاظ علـى التماسـك الاجتمـاعى، وشـجب النزعـات الفرديـة والعواطف الخاصة، وهو مما أدى إلى اعتبار كل المشاعر الشخصية المشـروعة وكـل

حاجات الإنسان الحميمة، من حب للذات وميل إلى العزلة أو الإختلاء بالمقربين من الأصدقاء أو الرغبة فى التعبير عن النفس من خلال أعمال فنية أو أدبية غير ملتزمة بالشعارات الرسمية الجوفاء، عاداتٍ **"برجوازية"** مضللة أو **"موضة قديمة"**، وهو الأمر الذى انتهى إلى ضياع الفرد تحت وطأة الالتزامات العامة، وإلى هيمنة عالم الزيف والنفاق والازدواجية على السلوك والكلام واختلاط الأمور إلى درجة أن كل فعل إنسانى لم تعد له قيمة فى ذاته، وإنما أصبح خاضعًا للتفسيرات الاحتمالية، وذلك بقدر ما تكون الغاية المعلنة منه بعيدة كل البعد عن نية الفاعل وقصديته الحقيقية.

أما موت **"النزعة الإنسانية"** **فَيُرد** إلى انحسار الميتافيزيقا وانتصار الفكر البرجماتى وغلبة التكنولوجيا، وهو ما يعنى ضياع الذاتية أمام غلبة الفكر العملى الموضوعى. ولعلنا هنا **أيضًا أمام رؤية محافظة**، لأن ضياع **"الإنسان"** المقصود هنا هو الإنسان **"المجرد"** الذى تُنسَب **إليه قيم** عامة وجوهرية لا تخضع لحركة المجتمع أو التاريخ. ولعلنا نتذكر **هنا** شجب **"نيتشه"** لحركة الفكر الإنجليزى النفعى وربطه بطريقة خبيثة بين المنطق العلمى **والميتافيزيقا**؛ وكذلك جدال **"هيدجر"** مع رواد مدرسة فيينا فى المنطق الوضعى، وبوجه خاص مع **"كارناب"** الذى حاول تقويض أسس الفكر الميتافيزيقى مدعيًا **أن** الميتافيزيقا لا تقدم **"جُملاً"** تخضع لمعيار الزيف أو الصواب وأن ما تقدمه ليس شيئًا بالمرة.

إلا أننا لو أخذنا فى الإعتبار مفهوم **"موت الإنسان"** عند **"فوكو"**، فإننا نجد أنفسنا أمام رؤية **مخالفة بعض الشىء**. ذلك أن **"فوكو"**، وإن كان قد تأثر بفيلسوف إرادة القوة فى منهجه الموسوم بـ**"الجينيالوجيا"**، يعنى بهذا الموت أفول **"موضوع"** العلوم الإنسانية، وهو هذا التصور الافتراضى للإنسان كما شكلته الإجراءات المعرفية والتنظيمية ذات المنطلق البرجوازى خلال القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر. من ثم، يعنى موت الإنسان هنا ضرورة إعادة بناء العلوم الإنسانية على أسس جديدة، وذلك بقدر ما أراد **"نيتشة"** بمفهومه الجديد عن **"الإنسان الخارق"** ليس تأسيس صورة عنصرية للإنسان، كما فُهم فى إطار الحركة النازية، وإنما بناء إنسان يستطيع تجاوز حدود عصره بما يحمله من آراء ونظريات فاسدة وقادر، فى الوقت نفسه، على أن يبشرنا ببزوغ فجر جديد للبشرية.

على كل حال، إن ما قدمناه من تفسير للمحاور السابقة، التي أشار إليها **"فاتيمو"**، لا يتطابق **تمامًا** مع تفسيراته لفكر ما بعد الحداثة. فهو يعتقد أن تناقضات نظريات ما بعد الحداثة لا يمكن تجاوزها إلا بإبراز قضيتين هامتين: أولاهما إشكالية **"العودة الأبدية"** عند **"نيتشة"**؛ وثانيتهما قضية **"تجاوز الميتافيزيقا"** عند **"هيدجر"**؛ و **ذلك بقدر** ما تمثل هاتان القضيتان، في ظنه، نوعًا من القطيعة الجذرية مع مفاهيم **"نقد الثقافة"** (Kulturkritik) التي راجت في النصف الأول من القرن العشرين، **مشيرًا** بذلك -من غير شك- إلى إسهامات **"مدرسة فرانكفورت"** وعلى رأسها **"أدورنو"** و**"هورخايمر"** وتلميذ الأول **"هابرماس"**، بحيث تكون عبارة **"مابعد"** (Post) ليست مجرد تخطٍ لمفهوم "الحداثة" كمرحلة من مراحل تطور الفكر **الغربي** في سعيه، منذ تحديده لمصادره اليونانية، نحو اكتشاف أشكال جديدة أكثر **رقيًا** وتقدمًا، وإنما إعادة طرح لقضية **"الأساس"** أو **"التأسيس"** ولقضية **"المصدر"** وما **يرتبط** به من تصورات **"غائية"** (Telos)، كما وضع أسسها **"هيجل"** وبلورها **"هوسرل"** من بعده. على هذا النحو تصبح عبارة **"ما بعد"** ليس تطورًا أو تطويرًا للحداثة، وإنما **قطيعة** معها وخروجًا عن خط الصيرورة التاريخية في صورة طرح جديد **يعتقد** **"فاتيمو"** بأنه يتم في شكل **"الحدوث"**. ومن ثم تصبح ما بعد **الحداثة** حدثًا جذريًا لا يمكن **فهمه** -في نظره- إلا على ضوء ضربين من التأريخ: تأريخ **الحدث** نفسه، تأريخ الذات التي تطرحه. ولكن لما كان مفهوم **"الحدث"** هذا لا **يشكل**، في نظر بعض النقاد، تجاوزًا فعليًا لمعنى التاريخ والتاريخية، فإن "فاتيمو" يرى **بضرورة** طرحه، لا على شكل مرحلة جديدة أو بَعْدية، لكن في إطار تجربة خاصة، **هي** تجربة **"نهاية التاريخ"** التي يُظن بأن **"أرنولد جلهن"** (A. Gehlen) **هو أول** من أشار إليها من خلال عبارة **"ما بعد التاريخ"**. ومع ذلك، فهذه التجربة **ليست بجديدة تمامًا**. فلقد عُرفت خلال النصف الأول من القرن العشرين عبر **فكرة** **"انحدار الغرب"** عند **"شبنجلر"** أو في صورة عودة جديدة إلى المصادر، كما يقال عن عودة **"هيدجر"** إلى فيلسوف الواحد **"بارمينيدس"** في سبيل قراءة جديدة لقضية الوجود. وهناك من ربطها كذلك، مع تفاقم التجارب النووية، بالإحساس الفاجع بوشك وقوع كارثة نووية، وهو ما يشكل، في نظرنا، صورة جديدة لهلوسات **"نهاية العالم"** التي تعرف بالحركة

الألفية (**Millénarisme**) التى ظهـرت مـع بداية العـام الألـف مـن الميـلاد. إلا أن "**نهاية التاريخ**" بهذا المعنى ليست هى المقصودة، فـى زعـم "**فـاتيمو**"، إذْ المقصـود هو، بالأحرى، نهاية الرؤية أو الممارسة التاريخية كعامل من عوامـل توحيـد تجربـة الحياة، وذلك بقدر ما أضفت التقنيـات وحركـة المعلومـات المعـاصرة علـى حياتنـا وطريقة معيشتنا نوعًا من الثبات النسبى وإحساسًا غامرًا بعدم التغير، وهو إحسـاس -كما يبدو- يقلـل مـن القـدرة علـى التوقـع، ويجعلنـا نعيـش فـى عـالم "**روتينـى**" ومألوف تكاد تُرد فيه كل مبتكرات التكنولوجيا إلى إمكانيـات التخطيـط والتنظيـم المتاحة. ومن ثم، يختفى الإحساس بأهم مقومات الحداثة التاريخيـة، وعلـى رأسـها قوانين التقدم والتطـور إلى الأرقـى، الأمـر الـذى ينعكـس بـدوره علـى التصـورات الأخلاقية والأنطولوجية بحيث تصبح الأخلاقيات غير خاضعة لا للمثل الأفلاطونيـة التى تتطلب نوعًا من الارتقاء بالنفس، ولا لجدليـة الواقـع والتـاريخ كمـا تصورهـا الحداثـة، وإنمـا لإمكانيـات التعـرف علـى الوجـود الإنسـانى كنـوع مـن "**حقـل الممكنات**".

كمـا أن "**فـاتيمو**" يشـير إلى نقطـة بالغـة الأهميـة، خاصـة فـى كتابـات "**جادامر**" الألمـانى و"**بلانشـو**" الفرنسـى، ألا وهـى "**انكسـار الكلمـة الشـعرية**"، والمقصود بهذا "**الانكسار**" فى الفكـر الألمـانى هـو إنهـاء عملية الربـط التـى كـان يقيمها الشعر بين الكلمة وبـين "**الأرض**" و"**تجربـة المـوت**"، بحيـث تصبـح الكلمـة الشعرية بعد تحررها، خلال الفترة الممتدة مـن الحركـة الرمزيـة إلى تجـارب **الطلائـع** الشعرية فى القرن العشرين، تحقيقًا لجوهر الشـعر الحميـم فـى صـورة كلمـة خالقـة ومبدعة، وهو ما أثبته النقد الأدبى والأسلوبى المعاصر من خلال كون الشعر **كشفًا لوظيفة اللغة الشعرية كلغة ذاتية فى جوهرها، وغير متعدية** أساسًـا، وهـى نقطـة تذكرنا بمفهوم "**كينونة**" **اللغة اللازمة** أو اللامتعدية التى يرى فيهـا "**فوكـو**" أسـاس الأدبية المعاصرة.

ولعل رؤية "**فاتيمو**" تعد أكثر الرؤى تماسكًا لمفهوم ما بعد الحداثة، وذلـك لقدرته على التأصيل الفلسفى واستكشاف أهم نقـاط التجديـد فـى فكـر كـل مـن "**نيتشة**" و"**هيدجر**" اللذين يعدان أهـم ممثلـين لفكـر مـا بعـد الحداثـة. إلا أن هـذا المفهوم لا يكاد يخرج عن نطاق الفلسفة الخالصة، إن صح هذا التعبير، حتى يتعرض

على أيدى مفكرى المجتمع الاستهلاكى (**"بودريار"**) واللغة والاختلاف (ومنهم **"ليوتار"**) ورواد النقد الأدبى والفن والعمارة، إلى نوع من التكاثر العشوائى الذى يصعب حتى الآن تحديد كل معالمه وأبعاده، خاصة وأننا أمام حركة تاريخية مستمرة، وبصدد تجربة لم تنته بعد. أضف إلى ذلك أننا نستطيع، بسبب التشابهات الكثيرة بين مفكرى العصر الواحد إدراج كثير من أسماء المفكرين وإخراجهم من حركة ما بعد الحداثة من غير أى حرج. فـ**"هابرماس"**، مثلاً، يمكن عده منها بسبب تنظيره الدائب للعقل التواصلى ودوره فى بناء المجتمع الديموقراطى العادل، وإن كان يُنسب، فى الوقت نفسه، إلى حركة تجديد الماركسية، و**"دريدا"** بسبب منهجه **"التفكيكى"** الذى لا يصل بنا إلى أى نوع من الحسم الفكرى، و"فوكو" لرفضه شمولية النسق البنيوى وفكرتى الذاتية والمتصل التاريخى، ولنقده كذلك لعقلانية التنوير الموروثة عن القرن الثامن عشر.

مهما يكن من أمر، فإن عملية تنظير ظاهرة ما بعد الحداثة تنسب، بوجه خاص، فى فرنسا إلى كل من المفكرين الشهيرين **"ليوتار"** و**"بودريار"**.

ولقد عُنى **"جان-فرانسوا ليوتار"** فى كثير من أعماله مثل **"الاستعدادات الدفعية"** (١٩٧٣) و**"اقتصاديات الليبيدو"** (١٩٧٤)، و**"الجرافات انطلاقًا من ماركس وفرويد"** (١٩٧٣) بكشف دور دفعات الرغبة المبثوثة فى قلب الواقع اليومى، بحيث تبدو له هذه الدفعات، على مستوى التعبير أو الكتابة، متجاوزة دائمًا لوظيفة اللغة الإشارية. وهو لم يصل إلى هذا الكشف إلا بالمزاوجة بين خصائص **"الليبيدو"** عند **"فرويد"** وبين مفهوم الرغبة كإرادة قوة قابلة للانتشار وليس للكبت، كما يصورها الفكر النيتشوى. ولربما قد هداه ذلك فى كتابه **"وضع ما بعد الحداثة"** (١٩٧٩) إلى نقد وتفكيك **"الميتاحكايات"** التى تشكل الحامل الأيديولوجى للخطاب العلمى والمعرفى. ذلك أن العلم -خاصةً بعد وصوله إلى مرحلة التأسيس الوضعى وتحويله إلى مجرد برجماتية أدائية- لا يستطيع أن يتشكل فى صورة خطاب معرفى إلا بتجاوز آلياته والانخراط فى عمليات تبرير وتفسير مرتبطة بغاياته وأهدافه الاجتماعية. ومن ثم، كان العلم فى عصر التنوير يقوم على حكاية التقدم وقابلية البشرية للتطور والارتقاء والتفكير العقلانى، وكان فى العصر الوضعى يقدم لنا أيديولوجيا علموية مناهضة للفكر الأسطورى البدائى

وللفكر اللاهوتى الغائى أو الميتافيزيقى التجريدى. وها هو ذا العصر المعلوماتى يُقدِّم لنا على أنه عصر إبداع الأفكار وتحقيق لديمقراطية المعلومات فى مجتمعات تقوم على الشفافية والتجانس التواصلى الكاملين؛ بينما تتحول المعرفة، فى الواقع، إلى سلعة أو بضاعة تدخل فى علاقة تبادلية بين منتج ومستهلك. ومن ثم، فى علاقة قوى بين سادة ومسودين، وهكذا تفقد المعرفة قيمتها الذاتية -أى قيمتها الاستعمالية- لتدخل فى علاقات التبادل الصورى، كما كان الأمر بالنسبة لواقع السلعة فى النظام الرأسمالى السابق. إلا أن هذا الاستلاب الصورى، الذى تؤول إليه المعرفة العلمية بتحولها إلى سلعة معلوماتية أى تجارية، لا يبرز دوره بوضوح -للأسف- للعيان، أى أنه لا يُظهر أو يكشف دور السلطة الفعلية المتحكمة فى التقنيات المعرفية الجديدة والمالكة لمشروعية توزيع المعرفة، وذلك بقدر ما يحجب الخطاب الحكائى، أى الأيديولوجيا، الواقع الفعلى لعملية التحكم فى توزيع ونشر المعلومات بواسطة ضروب من التبريرات الخادعة مثل السعى نحو إقامة مجتمعات مستقبلية تقوم على التعايش والتواصل وديموقراطية المعرفة.

وإذا كان **"ليوتار"** مازال مرتبطًا -كما نرى- بالنموذج الماركسى لتحليل دور السلعة فى النظام الرأسمالى الكلاسيكى، خاصة فى تمييزه بين قيمتى الاستعمال والتبادل، فإن **"جان بودريار"** يحدد، على العكس، قيمة السلعة ليس من منطلق الحاجات الطبيعية، ولكن على أساس وظيفتها الرمزية والمظهرية فى المجتمع الاستهلاكى الجديد حيث تدخل فى الاعتبار رغبة الاقتناء والتميز بقدر ما تدخل المقدرة الشرائية، وذلك ليس فحسب فى مجتمعات الوفرة أو الرفاهية الجديدة، وإنما أيضًا فى المجتمعات القديمة أو المتخلفة حيث يلعب الإنفاق الترفى دورًا كبيرًا إلا أن الجانب القيمى لا يختفى من أعمال **"بودريار"**، فهو فى سعيه نحو تحليل الوظيفة الرمزية للأشياء فى المجتمع الاستهلاكى يعمل على إبراز مدى الزيف الذى يعيش فيه الناس فى إطار الجنون الاستهلاكى للأشياء، وإلى أى مدى يتفنن المنتجون فى خلق حاجات وهمية لديهم انطلاقًا من ممارسات يقوم الكاتب بتحليلها فى إطار اقتصاديات الرغبة ومن خلال سيميوطيقا دقيقة للأشياء التى تشكل، فى الواقع، الركيزة الأساسية للمجتمعات الاستهلاكية المعاصرة.

وبالنسبة للجوانب الأخرى من ظاهرة ما بعد الحداثة، فإن كتاب

"مارجريت روز" الذى يحمل هذا العنوان والذى ترجمه أحمد الشامى ضمن سلسلة الألف كتاب الثانية للهيئة المصرية العامة للكتاب، يعد أفضل تقديم لمختلف الأبعاد الفنية والأدبية والفلسفية لظاهرة ما بعد الحداثة، كما أنه يشكل تقصيًا منهجيًا لكل دلالات المفهوم سواء عند الكتاب على اختلاف مشاربهم أو من خلال القواميس المتخصصة وسوف نعتمد عليه فى اختيار بعض الأفكار الرئيسية لأقطاب هذه الحركة.

تثير **"مارجريت روز"** قضية تعقد المفهوم وتعدد، بل تضارب التعريفات التى يشملها. وإن كان من الممكن أن نجمع هذا الشتات فى خط عام افتراضى لعله يتلخص فى رفض فكرة **"الإبداع"** التى تقوم عليها الحداثة وإبدالها بعالم الصورة أو بديل الأصل وبمبدأ التلفيق أو **"كله ماشى"** -كما يقال- فى عبارة ما بعد الحداثة بوجه خاص. ويبرز هذا التصور عند **"بودريار"** الذى يربط الفترة الصناعية المنصرمة فى الغرب بمبدأ الإنتاج وقيم التجاوز أو التسامى والحقبة المعاصرة بمبدأ الزيف والاستنساخ والمحاكاة وقيم محايثة الأشياء ومطابقتها لغايتها، وهو ما يشكل الجانب الآخر من سيادة العلاقات الرمزية فى المجتمع الاستهلاكى على علاقات التبادل الطبيعى أو الواقعى المباشر. أما بالنسبة لفكرة الصورة أو البديل فالمقصود بها فى المجتمع ما بعد الصناعى هو انتشار الأشياء أو السلع الصناعية بدلاً من الأشياء الأصلية ذات القيمة الذاتية على شاكلة الحلىّ الزائفة والمنتجات الصناعية كالأكريلك والسليكون والبوليستر وغير ذلك. كما تشمل إحلال الصورة الفوتوغرافية أو المستنسخة محل اللوحات الفنية، وهو ما يعنى تكرار الأصل، أى الواحد الذى لا يتغير، إلى صور مكررة إلى مالا نهاية.

وتشير الكاتبة أيضًا إلى تعريف الكاتب المصرى **"إيهاب حسن"** لحقبة ما بعد الحداثة بأنها زمن **استحالة التحديد**، وتعريف **"فريدريك جيمسون"** بأنها عصر **التحكم الكامل فى ظل النظم السيبرنيطيقة الجديدة**، واعتقاد **"هيبدايج"** بأنها زمن **التلفيق والمحاكاة المعارضة (Pastiche) والرمز الكنائى (Allégorie) والفراغ الضخم** فى عمارة السبعينيات (Hyperspace)، ورأى **"هودنوت"** بأن عصر ما بعد الحداثة يوازى فى عالم البناء اكتشاف صيغة **"فوق وظيفية"** وإمكانية إقامة مساكن جديدة **سابقة التجهيز وقابلة للحركة والتركيب**.

وتحاول الكاتبة، كذلك، تلخيص المشكلات الأساسية لتصورات ما بعد الحداثة فى بعض النقاط الرئيسية، وهى، فى الحقيقة، نقاط جوهرية وإن كان **أيضًا** من الصعب الاعتماد عليها كلية فى حسم القضية المطروحة. من ذلك أن ما بعد الحداثة هى فترة **"اللاحق"** (Post) وما يتضمنه هذا المفهوم من الميل إلى الانحطاط، وهو -كما نرى- منظور معيارى ذو دلالة اجتماعية محافظة، أو أنها من حيث التقدم التكنولوجى **فترة المعلوماتية والوسائط والآلات المعقدة** وما يرتبط بها من ألعاب لغوية تبرز عبر علوم كثيرة مثل السيميوطيقا واللغات الحاسوبية والتفكيكية وغيرها. وتصيغ الكاتبة بقية النقاط فى صيغة تساؤلات أكثر منها إجابات شافية أو مقنعة، ومن بينها أن مفهوم ما بعد الحداثة يقوم على نوع من التداخل بين فترتين؛ ومن ثم، فهو يدل على ثنائيات متعارضة **كالاستمرار والانفصال، والتشابه والاختلاف، والوحدة والتمزق، والتبعية والتمرد**، أو يعبر عن الظواهر الريادية والطليعية، فيضم، من ثم، حركات أدبية أو فنية كالسريالية والدادائية، أو علوماً أحدثت ثورة أو انقلابًا فى الفكر البشرى كالفرويدية والماركسية والنيتشوية والتفكيكية. أضف إلى ذلك أن مفهوم ما بعد الحداثة قد يعبر عن رؤية متميزة تعارض الأنماط السائدة فى قلب الحداثة نفسها، خاصة بعد أن وصلت هذه الأخيرة إلى مرحلة الجمود فى أواخر القرن التاسع عشر، الذى عرف مذاهب الانحلال (Décadence) وفكر التدهور ونهايات الأزمنة. ومن ثم، يمكن ضم كُتاب ومبدعين عديدين من أمثال **"بيكيت"** و**"نابوكوف"** و**"جومبروفيكس"** و**"جينيت"** و**"كونديرا"** إلى تيار ما بعد الحداثة.

ولقد أوردت **"مارجريت روز"** فى كتابها المذكور جدولاً طريفًا[١٩] لتقابلات مفاهيم كل من الحداثة وما بعد الحداثة عند إيهاب حسن، وهو، فى نظرنا، عظيم الفائدة من حيث قدرته على كشف الفوارق الدالة والمعبرة بين الحركتين. على هذا النحو، نرى إيهاب حسن يقيم تعارضًا بين **الرومانسية والرمزية** كتعبير عن الحداثة، وبين **"البتافيزيقا"** و**"الدادائية"** كتعبير عن تيار ما بعد الحداثة، وهو فصل موفق من حيث كون **"البتافيزيقا"**، وهى العلم "الوهمى" للجزئيات المناط بها **"توفير الحلول الخيالية للمشاكل العامة"** وفقًا لـ**"جارى"**، و**"الدادائية"** كحركة ثورية ثقافية وفنية فوضوية أطلقها **"تسارا"** ومثلها **"أرب"**

و"**هانز ريختر**" و"**بيكابيا**" و"**مان ريه**" و"**بريتون**" وغيرهم، تجمعان سمتين أساسيتين من سمات ما بعد الحداثة، وهما ظاهرتا "**اللعب**" و"**الاحتفالية**"، خاصةً وأن "**جارى**" كان يعتمد فى مصادره على أدبيات تلاميذ المدارس (Littérature Potachique)، وهو نوع تمتد جذوره إلى العصور الوسطى، ويتميز بالاحتفالية أو "**الكرنفالية**" التى اكتشفها "**باختين**" من خلال دراسته للكاتب الفرنسى الموسوعى "**رابليه**"، وأن حركة "**دادا**" هى أيضًا نوع من المظاهرة الثورية الاحتفالية، التى ربما وجدت أروع صورها فى ثورة مايو ١٩٦٨ الطلابية، والتى يعتبرها كثير من الكتاب، ومنهم "**جارودى**" نوعًا من التعبير الجماعى الاحتفالى، خاصة وأن هذه الثورة كانت تصحبها احتفاليات غنائية وراقصة، وهى، من ثم، تشبه الكرنفال.
أضف إلى ذلك أن الجدول المذكور يحدد للعمل الفنى الحداثى سمات أهمها:

«الشكل المتصل أو المغلق، وجود غرض أو هدف، التصميم والبناء، الاكتمال الفنى، الخلق، المركزية، الحضور، احترام الأجناس الأدبية، الأنتقاء وتوظيف الاستعارة، التأويل، الاهتمام بالقص والمدلول، والتمركز حول الذات، والعلية، والشعور بهوس الاضطهاد»

ويقابل ذلك من سمات ما بعد الحداثة على وجه التقريب:

«الشكل المعارض أو المفتوح، التلاعب، الصدفة، الفوضى، الإجرائية، التفكيك، الغياب، التشتيت، النص وتنامى النص، الكناية، المزج، اللاتأويل، اللاقص، الدال، الرغبة، الفصام، والاختلاف».

وليس من شك فى أن هذه التقابلات تشكل برنامجًا دراسيًا حافلاً، غير أننا سنكتفى بالإشارة إلى دلالتها العامة. ذلك أنه بالفعل حينما تبلور الأدب الأوربى الحديث، وبوجه خاص مع انبثاق الحركة الرومانسية، التى حاكتها عندنا "**مدرسة الديوان**" واستعارت منها فكرة "**الوحدة العضوية**" تحت تأثير انتشار التطورية وعلوم الحياة فى أوربا فى بدايات القرن التاسع عشر، كانت أهم متطلبات العمل الفنى هو أن يكون عملاً إبداعيًا متكاملاً ومتسقًا تجعل منه خلقًا حيًا بالغ الحضور.
أضف إلى ذلك ما أوضحه "**جورج لوكاتش**" فى دراسته عن "**الرواية التاريخية**" من علاقات ووشائج بين تألق فن الرواية فى القرن التاسع عشر وبين صعود الطبقات البرجوازية أو "**الليبرالية**" التى تعتمد، فى حياتها، على التنظيم والتخطيط

والعقلانية فى سبيل تحقيق **أهدافها** التاريخية. كما أوضح كذلك **"بول ريكور"** فى دراسته عن **"الزمن والقص"** العلاقة الموجودة بين **"الحبكة"** فى الرواية كمحور لتجميع شتات الأحداث الروائية وتنظيمها وبين وظيفة **"الاستعارة"** فى البناء الشعرى والخيالى، كمحور للتغلب على تناثر الظواهر الحياتية والمعيشية أمام حركة الشعور فى توجهه نحو حدس الأشياء وتملك الوجود. كما نستطيع أن نرى **العلاقة** بين السمات التى يقدمها **إيهاب حسن** لتعريف الحداثة مثل **"البناء والتصميم والخلق والمركزية والقص"** وبين وظيفة الاستعارة الدمجية والتوحيدية لشتات الظواهر كما يفهمها **"بول ريكور"**. أضف إلى ذلك أنه لا يمكن فصل الرواية عن التاريخ من حيث اشتراكهما فى عملية القص أو السرد، ولكن ذلك لا يعنى خلط الجنسين: فالرواية كتاريخ وهمى تقدم لنا قصًا خياليًا أو إعادة ترتيب لعناصر الواقع، والتاريخ كرواية **أمينة** للأحداث الفعلية يقدم لنا -افتراضًا- سردًا موضوعيًا لها. أما البحث عن **الأصل** والعلية فهو ضرب من البحث عن الأسباب والدوافع التى يقوم عليها العقل **التحليلى** -قبل ظهور المفاهيم الاحتمالية والإحصائية- المواكب لظهور الحداثة **كرؤية** متزامنة مع الرؤية البرجوازية للوجود التى تسعى إلى الهيمنة والتعاظم اللذين **يصلان** إلى درجة تضخم الأنا الغربية وشعورها -ربما مع تفاقم إحساسها بالذنب- بهوس الاضطهاد الذى يؤدى فى استفحاله إلى داء "البارانويا" وجنون العظمة.

إذا كانت خصائص الحداثة، على النحو الذى أشار إليه **إيهاب حسن** وحاولنا تفسيرها على ضوئه، تشكل مجموعة من السمات الإيجابية، فإنه من **السهل** اعتبار خصائص ما بعد الحداثة سمات سالبة أو معارضة لها. لا جرم، من ثم، **أن** يكون انفتاح النص فى مناهضته لوحدة العمل الفنى نوعًا من البحث عن **أدبية** المقطع أو لونًا من التعبير من خلال ومضات وخطرات غير مترابطة على **طريقة** "نيتشة" فى صياغة الخطاب الفلسفى، أو على طريقة بعض الشعراء الذين يسعون إلى تفتيت السياق الشعرى بإبراز وظيفة الكلمة المفردة كمرادف للحظة الإنكسار الذى تعانى منه الذات المشتتة، أو للحظة التألق التى تمثل انفجار الرؤية الإبداعية لدى الفنان الساعى إلى **الاتحاد** بالوجود. أضف إلى ذلك أن تفكيك النص، الذى يقوم عليه الفكر الفلسفى **الغربى** المعاصر(٢١)، لا يسمح بانغلاقه أو تكريسه فى

صورة شمولية، وإنما يعمل على تفتيته بشكل مستمر حتى يكون قابلاً دومًا كمجموعة من الدوال المرجأة الدلالات لإنتاج مدلولات جديدة قابلة، هى الأخرى، للتحول إلى دوال منتجة لدلالات أخرى، وهكذا إلى مالا نهاية.

ولعل هذا الانفتاح نفسه هو الذى يفتح المجال لكل أشكال ألاعيب اللغة، ولكل ضروب الفوضى الإجرائية وعمليات المزج والتفكيك والتشتيت، وقوانين الاختلاف لكى تقوم بوظيفتها كآليات لتنامى النص، والذى يسمح للكناية والاستعارة بتوليده عن طريق علاقات التشابه والتجاور والتبادل بين الجزئيات والكليات، وبإيلاج الرغبة فيه كظاهرة فصامية تعمل على تقويض كل البنى الصورية المسبقة التى تحاول فرض سيطرتها على مغامرة الكتابة فى انطلاقاتها اللاواعية، مثل بناء اللغة وتراكيبها الجاهزة أو بناء القص الموروث بما يفرضه من صيغ وأشكال مُعدَّة سلفًا، وأهدافٍ وغاياتٍ متجاوزة لطبيعته الأدبية.

إلا أن هذه الرؤية الثورية لعملية الكتابة الأدبية أو الإنجاز الفنى لا تشكل -للأسف- السمة الغالبة لظاهرة ما بعد الحداثة التى ترتبط، فى مضمونها التاريخى، بما تفرزه مجتمعات الاستهلاك الجديدة من أيديولوجيات الآلة والتأقلم مع واقع الأشياء التى تصبح غايةً فى نفسها. بعبارة أخرى، إن هذه الرؤى هى، فى الأغلب، نوع من التمرد على واقع الإنسان الجديد فى عالم التنميط والعولمة؛ وهى، من ثم، كعملية إبداعية، فى المقام الأول، ابتكار وكشف لأشكال جديدة وتجاوز نقدى وثورى لكل ما هو سابق وقائم من أجل بناء مستقبل هو صنو الحلم نفسه وغاية الإنسان ككائن يسعى إلى التحقق فى المطلق والتألق فى الآفاق البعيدة، آفاق النجوم المنتشرة إلى مالا نهاية.

الفصل الثانى :

جماليات التلقى فى الأدب

جماليات التلقى فى الأدب

ليس من شك فى أن ظاهرة التلقى أو الاستقبال (Réception) فـى الأدب قد اكتسبت شهرة عالمية بفضل الأعمال الرائدة التى قدمها **"هانز روبـرت يـاوس"** فى إطار مدرسة **"كونستانس"**[1] حول جماليات التلقى. إلا أنهـا ليسـت بظـاهرة مجهولة تمامًا فى إطار المبدعين أو العاملين بعامة فى حقل الدارسات الأدبية، وذلـك حتى قبل ذيوع شهرة هذه "المدرسة" فى السبعينيات. ذلك أن هذه الظاهرة كـانت تعرف من قبل تحت المسمى العريض لعمليـات التأثـير والتـأثر، ولكنهـا، مثـل كـل العمليات التى لم ترق إلى مسـتوى التحديـد المصطلحى أو النظرى، لم تسـتطع أن تفرض نفسها كظاهرة علمية متعارف عليها، وذلك بقدر مـا لا تشـكل أيـة واقعـة ظاهرةً علمية حقيقية بالمعنى الدقيق للكلمة إلا بعد الوعـى بهـا مـن جهـة، وتحديـد أطارها وما هيتها على المستوى المفهومى والنظرى من جهة أخرى.

من ثم، كانت ظاهرة التأثير عملية غائمة وذات طبيعة سلبية بحتة، بمعنى أن النقاد ودارسى الأدب كانوا كثيرًا ما يتحدثـون عـن المؤثـرات وعـن انتقـال بعـض "التيمات" أو التصورات المتقاربة سواء فـى مجـال الدراسـات الأدبيـة العامـة أو فـى مجال الدراسات المقارنة من غير طـائل حقيقـى يُرجـى مـن وراء هـذه المقارنـات أو المقاربات إلا تأكيد حقيقة وهمية: وهى أنه لا جديد تحـت الشـس أو إثبـات بـض الأولويات وكأنما القضية كل القضية تقر فى الاعتراف بفضـل الآداب أو الثقافـات المأخوذ عنها وليس فيما تصنعه الآداب أو الثقافات الخلاقة والمبدعة بما تـأخذه عـن غيرها. وقد ترقى أحيانًا ظاهرة التأثر إلى مستوى الجدية حينما يسعى بعـض النقـاد او الباحثين ليس فحسب إلى تحديد وظيفة القـراءة لـدى الكـاتب نفسـه، أى ليـس مجرد خضوعه لبعض المؤثرات بصورة سـلبية وظاهريـة بحتـة كـالقول -مثـلاً- بـأن نجيـب محفـوظ قـد تـأثر بكـل مـن **"تولسـتوى"** و**"دوستويفسـكى"** أو بــ**"زولا"** و**"بلزاك"** و**"ديكنز"**، وإنما إلى تحديد العناصر التـى استخرجها مـن هـذه القـراءات وإبراز عمليات التحويل والتشكيل التى أخضعها لها، وهو ما ينتهى، فى النهاية، إلى الاعتراف بأن الكاتب المبدع الحقيقى هـو الـذى يستطيع، بمـا يقدمـه مـن جديـد، الخروج من دائرة التأثر.

أضف إلى ذلك أن موضوع "**القراءة**" لدى الكاتب لا يمكن تحديده من غير طرح قضية **اللغة** التى يقرأ بها، أهى لغة أجنبية أم اللغة القومية؟ وهو ما يطرح بدوره قضية **الترجمة** وأهميتها فى المجال الثقافى القومى، كما يطرح قضية **المستوى الحضارى** فى الفترة التاريخية التى يكتب فيها، وهذه الأخيرة وثيقة الارتباط بما يمكن تسميته بالظروف الموضوعية للقراءة. وخلاصة ما أرمى إليه من ذلك، هو أن عملية تأثر الكاتب بما يقرأ ليست، فى نهاية الطاف، ضربًا من الاختيارات الذاتية أو العشوائية، وإنما هى وليدة بعض الشروط أو الظروف التاريخية القَبْلية التى تحكم هذه الاختيارات وتوجهها. وليس من شك فى أن هذه الشروط القبلية لا تحد من ذاتية المبدع بقدر ما ترسم له الحدود والأطر العامة التى لا يستطيع أن يتجاوزها، وإلا أصبح ما ينتجه غير مقبول لعدم تطابقه مع ما يسميه منظرو التلقى "**أفق التوقع**". وهذا ما يفسر لنا ما نلاحظه من حساسية رافضة لبعض المؤلفات التى تبدو خارجة على العرف المقبول (مثل "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ) أو حاملة لعناصر تبدو كأنها دخيلة على الثقافة المتلقية (ظاهرة ما يسمى بالغزو الفكرى). وأخيرًا نرى أن أهم ما يرتبط بالظروف الموضوعية للتلقى هىظاهرة محاكاة الأنواع أو التيارات الأدبية الغربية التى عرفها أدبنا العربى الحديث منذ انبثاق وعى المبدعين الوطنيين أولاً على طبيعة التطور الذى أدى إلى تفوق الآخر وتخلف البنى الاجتماعية والثقافية المحلية، وثانيًا على ضرورات التغيير الداخلى وما تتطلبه هذه الضرورات من اختيارات حاسمة، وهى الاختيارات التى تراوحت تاريخيًا بين ضربين من الاستجابات: ضرب يقوم على **العقلانية الموضوعية** وقد تألق فى مجال الفكر والنقد، وضرب يقوم على المشاركة **الوجدانية الذاتية** وقد تألق بعامة فى مجال الأدب والتجربة الشعرية سواء فى صورتها الرومانسية أو فى أشكالها الحداثية اللاحقة.

إن التلقى، من منظور الكاتب، هو استجابته كقارئ لمؤثرات تأتيه عبر كتابات الآخرين ربما لرغبات أو ميول خاصة؛ ولكنها على كل حال، ميول أو رغبات يمكن تفسيرها موضوعيًا فى ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التى يعيش فيها. ويبدو لى أنه كلما ازدادت **خصوصية** التلقى عند الكاتب المتلقى كلما تقلصت فرص الاستقبال لدى الجمهور، ذلك أن استقبال جمهور القراء عادة

ما تتم فعاليته بطريقتين: طريقة سلبية، وهى الرفض والاستنكار وطريقة إيجابية وهى القبول والمشاركة. وليس القبول أو الرفض من قبل الجمهور محكًا موضوعيًا، فهـو ليس إلا حكم قيمة يرتبط أولاً بالمستوى الثقافى لهذا الجمهور وطبيعـة هـذه الثقافة من حيث **الانغلاق (ثقافة دوجماطيقية أو تقريريـة)** أو **الانفتـاح**؛ وثانيًـا بمـا يسـميه نقاد التلقى "**أفق التوقع**"، ويتشكل هذا الأفق من بعض السمات البارزة لعل أهمها هو مطابقة العمل المستقبل للخبرة أو الخبرات الجمالية والفكرية لجمهور القـراء إزاء هذا النوع أو اللون الأدبى الذى يتلقونه، وقد يرجـع نجـاح هـذه المطابقـة إلى فطنـة الكاتب وقدرته علـى الإحسـاس باحتياجـات قرائـه وتوقعـاتهم، إلا أن تلبيـة هـذه الأحتياجات ليست إيجابية بالضرورة إذ أن منها ما هو هابط وغرائزى، الأمر الـذى يؤدى فى حالة تلبيتها إلى ترويج نوع من الأدب الرخيـص وليـس الأدب الرفيـع أو الجيد بالضرورة. وقد يلجأ الكاتب إلى طرائـق ووسـائل فنيـة ذات طـابع **صدامـى** لإحداث نوع من الطفرة الذوقية الضرورية لإيقاظ وعى القراء وإحساسهم بأهميـة التغيير والتجديد (كتابات أدونيس، وجماعة "**الأربعائيين**" أو "**الجراد**").

إن دراسات التلقى وجمالياته قد قامت أساسًا كرد فعل ضد النظريات التى تعزل النص الأدبى أو العمل الفنى عن سياقه التـاريخى والاجتمـاعى، وضـد منـاهج التاريخ الأدبى الوضعى التى تدرج العملية الإبداعيـة فـى إطـار الأحـداث السياسـية والاجتماعية والثقافية العامة من غير تحديـد لخصوصيتهـا، وبوجـه خـاص مـن غـير ربطها بتطور الذوق الجمالى وتشكيل الأحكام التقويمية العامـة لجمهـور القـراء إزاء الأعمال الأدبية والفنية. ومن ثم نرى أنه مـن الضـرورى أن نحـدد أولاً مفهـوم أو مفاهيم النص حتـى يمكـن أن نتبيـن علاقتـه بـالمبدع والمتلقـى علـى السـواء؛ وثانيًـا المفاهيم الخاصة بعملية التلقى، كما نظّر لها أهم روادها من مدرسة "كونستانس".

مفاهيم النص :

لقد تطورت هذه المفاهيم وفقًا لتغير الرؤى الثقافية فيما يخص وضع النـص الأدبى من مجمل عملية الإبداع الفنى والفكرى بعامة. وربما تكون السـمة البـارزة أو الأساسية التى تعرضت للتغيير، هى التحول الجذرى الذى ينقلنا من مفهوم النص "**المغلق**" إلى مفهوم النص "**المفتوح**". وعلينا، لكي نفهـم طبيعـة هـذا التحـول، أن نشـير إلى نوعـين مـن أنـواع انغـلاق النـص: أولاً، الانغـلاق الدوجمـاطيقى المـلازم

للمفاهيم التقليدية للنص وللفكر بعامة، وهى تقرر أن النص مرفوع عن كل شبهة أو جدال وأنه ملزم فى حالة وجوده، ولا يجدر تفسيره من خارجه، أى بأخذ الظروف الاجتماعية والتاريخية فى الاعتبار عند النظر إلى آليات إنتاجه، وإنما فقط من داخله وفقًا لقواعد إجرائية محددة ومقننة سلفًا؛ وغالبًا ما يرتبط هذا اللون من النصوص بداية، من فهمه وتأويله وتطبيقه، بالعلوم اللاهوتية والقانونية فى الميراث الغربى، وهى العلوم التى لازمها قيام فن "**الهرمينوطيقا**" أو التأويل (**ars interpretandi**) **الذى** يرتكز فى آلياته للارتقاء إلى الدلالات المتضمنة فى النصوص المقدسة على **أربعة** مستويات للمعنى محددة سلفًا من قبل السلطات الدينية والمدرسية، وهى المعنى **الحرفى أو** اللغوى المباشر والمعنى **أو المغزى الأخلاقى** والمعنى **الكنائى** (**allégorique**) والمعنى **الرمزى** (**anagogique**).

مهما يكن من **أمر**، **فإن** تسليم "الهرمينو طيقا" التقليدية بوجود معان متجاوزة لحرفية النص، **يقع** على عاتق المفسر النفاذ إلى مكنوناتها، يفترض بالضرورة التسليم بتعدد معانى ودلالات النصوص المقدسة **أو** النصوص الكلاسيكية، وهو ما **سيؤدى إلى** ضروب من الانزلاقات التى ستقود حتمًا إلى انفتاح هذه النصوص على **إمكانيات** دلالية جديدة، خاصةً وأن البعد الرمزى سوف يمتزج، مع الوقت، بالبعد الزمنى أو التاريخى ويؤدى، فى النهاية، بدءًا من ظهور علوم الفيلولوجيا **إبان** القرن الثامن عشر، إلى تحول مبدأ **مستويات المعنى** إلى **اختلاف طرائق التفسير** نفسها، وتفرعها إلى مناهج لغوية ونفسية **وعقلانية** وأخلاقية[٢].

أما الانغلاق الثانى للنص **فهو** الذى تم على أيدى أتباع المدرسة النقدية اللسانية المعاصرة، ولاسيما التيار **البنيوى** الذى يريد عزل النص الأدبى عن كل ما يتجاوز فضاء الكتابة **نفسها** سواء من جهة المبدع أو من جهة السياق التاريخى - الاجتماعى الحامل له، وذلك فى صورة رد **فعل** ضد المناهج النفسية والسوسيولوجية التى **تحلل** النصوص الأدبية لا من حيث "**أدبيتها**" (ياكبسون وتودوروف)، وإنما من حيث كونها وثيقة للتعبير عن نفسية الكاتب وما يعتورها من عقد (شارل مورون **وأتباع** التحليل النفسى) أو عن الرؤى الطبقية الموجهة لرؤى المبدع (لوكاتش وجولدمان).

و لم تقم دراسات التلقى إلا تجاوزًا لهذه الرؤى المحدودة أو العزلية للعمل الإبداعى التى تحصر النص الأدبى فى نطاق الحقول الدلالية المحايثة له أو فى إطار النظام اللغوى المشكل له، سواء أكانت مفردات هذا النظام أو مكونات هذه الحقول رمزية أو ميثولوجية أو سيمانطيقية تجريدية. والدليل على ذلك هو هذا النقد الصريح الذى يوجهه **"ياوس"** لأقطاب المنهج البنيوى من أمثال **"نورثروب فراى"** و**"كلود –ليفى ستروس"**. وذلك بقدر ما تقوم طريقة الأول، على شاكلة طريقة الثانى، على نبذ **تاريخية** العمل الإبداعى وعلى اعتبار النص الأدبى أو الخيالى مجرد **"نسق من المفردات اللغوية"** أو **"شبكة من الصياغات البسيطة"**، وهو الأمر الذى يسمح لـ**"فراى"** بالعبور من الأساطير البدائية إلى الصور والأشكال الفنية المركبة، من غير انقطاع يُذكر، بفضل مجموعة من النماذج الأولية **(archétypes)** أو الرموز النمطية. **إلا أن العامل التاريخى، الذى تم عزله، سرعان ما يبرز حينما يفرق الناقد بين وظيفة الأسطورة التحريرية وبين الوظيفة التنظيمية للشعيرة الدينية** وكأنما غاية الفن القصوى هى مجرد إلغاء الفوارق الطبقية وتحرير النشاط الاجتماعى من كل العوائق الخارجية.

على هذا النحو أيضًا يقيم **"ليفى ستروس"** فجوة بين **البنية والحدث**، وهو ما ينتهى به إلى عزل النظام اللغوى، الذى يشكل لحمة العمل الإبداعى، عن واقع الحياة وتحويله إلى **مجرد عملية منطقية وظيفية**، وهذا ما يدفع **"ستروس"** إلى اعتبار الرواية نوعًا منحدرًا من الأسطورة على شاكلة تدهور النسق بفعل التقويض **"الدياكرونى"** أى التاريخى أو الزمنى له. ويرى **"ياوس"** فى هذا الموقف انعكاسًا **للأيديولوجيا الطبيعية** التى استمدها عالم الأنثروبولوجيا من **"جان – جاك روسو"**، والتى تعتبر تطور المجتمعات البشرية من مرحلة الطبيعة، الموازية لعالم الأسطورة، إلى مرحلة الحضارة المدنية، التى يزدهر فيها فن الرواية، نوعًا من التردى والسقوط، وهو ما يوازى أيضًا أسطورة **"نسيان الوجود"** عند **"هيدجر"** المرادفة لسقوط **"الآنية"** فى شراك الوجود الزائف(٣).

إن انغلاق النص يقوم على جدلية محددة ومحصورة سلفًا بين المؤلف والنص، سواء أكان المؤلف مبدعًا فرديًا، كما نرى فى أعمال النويهى والعقاد عن أبى نواس، أو معبرًا عن الضمير الجمعى، كما تبرز ذلك الرؤية السوسيولوجية

للأدب أو، كما روجت له من قبل المناهج الوضعية التى ترى فى الأعمال **الأدبية مرآة** صادقة للمجتمعات التى انبثقت فى محيطها. كما أن هذا **الانغلاق يُضفى** على النص **دلالة موضوعية** تحدد دور القارئ سلفًا، وهو دور يقوم على **الفهم** الصحيح والاستيعاب السليم للمضامين ومقاصد الكاتب التى تناط بها وظائف **تربوية وتقويمية**، كما ينتهى بتحويل القارئ إلى **مستهلك** سلبى يريد أن يتعلم وأن يستمتع، ذلك أن أهم وظائف **الأدب** التقليدى المزج بين **التعليم والمتعة** أو **التسلية**، وهو ما نلاحظه فى أعمال "جورجى زيدان" الذى أراد أن يُعلم الناس التاريخ عن طريق الرواية، وذلك بمزج الأحداث الهامة ببعض المغامرات العاطفية على سبيل التشويق.

أما النص **الحداثى، فهو** يختلف عن ذلك كثيرًا إذ أنه يقع فى بؤرة **علاقة** ثلاثية الأطراف، وذلك بقدر ما يشكل هذا النص علاقة تبادلية بين المبدع والقارئ أو الجمهور المتلقى. ولا تبرز هذه العلاقة إلا بتحليل وظيفة عملية **الكتابة** الإبداعية؛ فالكتابة تَحقُّق وصيرورة، وليست مطابَقة لأغراض مسبقة أو نوايا ثابتة لدى الكاتب؛ فهى تفصح وتبين بقدر ما تحجب وتخفى، وما تفصح عنه هو **الظاهر** المستهلك، أو الآنى الذى يعبر عن ضرورات اللحظة التاريخية، وما تحجبه هو مستقبل النص، أى الإمكانات العديدة التى تجعله قابلاً لقراءات جديدة أو متجددة، أى أن الكتابة بهذا المعنى تفتح النص وتدخل القارئ -وفقًا لموقفه الثقافى أو وضعه التاريخى- الاجتماعى -كعامل مشارك فى إبداع دلالات جديدة. ولولا هذا الانفتاح لما كانت هناك أصلاً قابلية أو إمكانية للتفسير أو الرؤى النقدية المتعددة للنصوص الفذة. من ثم، ليست هناك قراءة واحدة، صادقة وأمينة، للنص **الأدبى**؛ بل وكلما تقلصت إمكانيات القراءة المختلفة للنص، كلما دلت على فقره وعقمه التاريخى. إلا أن هذا التعدد، وإن كان ينطلق من النص وينتهى إليه، ليس موجودًا فيه كحقيقة أو ظاهرة أنطولوجية خفية تنتظر الكشف أو الإظهار على **الطريقة** الصوفية، وإنما كإمكانيات قد تظهر وقد لا تظهر، لأن ظهورها مرتبط أولاً بتوافر ظروف موضوعية للقراءة المقترحة، وهو ما يتطلب فى فترةٍ ما وفى ظل **ثقافة** بعينها، تحديد ما هو مقبول وما هو غير مقبول تصوريًا؛ وثانيًا بتوافر مناهج نقدية تسمح بتوليد وإنتاج مفاهيم وتصورات جديدة، وهذه المناهج منوطة بحركة **التطور** العلمى والثقافى فى بلدٍ ما.

وانفتاح النص، كما يشير إلى ذلك "إمبرتو إكو"، انطلاقًا من التجربة الغربية، نوعان متمايزان: نوع قديم يبدأ مع نشأة حركة "الباروك" في الفن وينتهي مع بداية الحركة الرمزية؛ ونوع جديد يبدأ مع هذه الحركة الأخيرة ويستمر إلى يومنا هذا. والنوع القديم ملازم، في الواقع، لكل نص إبداعي حقيقي، إذ أن أي نص متميز لا يكون مغلقًا تمامًا، وإنما يتطلب بعض المشاركة الوجدانية والعقلية من قبل القارئ. إلا أن هذه المشاركة تظل محدودة في النوع القديم ولا تتجاوز معطيات النص وما تتيحه من تشكيلات وتنظيمات ممكنة. أما الانفتاح الذي تؤسسه الحركة الرمزية فهو نوع من الانفتاح المنهجي، إن صح هذا التعبير. ومرد هذا الاختلاف الجذري، في نظر الناقد الإيطالي الحصيف، هو أولاً تغير وظيفة الفن على أيدي الشاعر "ملارميه"، صاحب مشروع "الكتاب" الذي ينوب عن العالم ولا يهدف إلى تصويره؛ وثانيًا نهاية الرؤية الأرسطية للعالم القديم، القائمة على مركزية الأرض، مع بزوغ الرؤية "الكوبرنيقية" لعالم لانهائي وقابل دومًا للاكتشافات الجديدة.

إن الانفتاح الذي يتم مع حركة "الباروك" يفسح المجال لانبثاق شاعرية النظرة وما يلازمها من عمليات الظهور والاختفاء، وبروز حركة الذاتية وما يعتورها من أحاسيس اللبس والوضوح أو الغياب والحضور تجاه العالم الخارجي بديلاً عن الرؤية الموضوعية القديمة للوجود التي كانت تلعب فيها حاسة اللمس الدور الرئيسي في عملية المعرفة. أما الانفتاح، الذي يبدأ مع انبثاق الحركة الرمزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فيواكب انتشار النظريات الاحتمالية والتكاملية في الفيزياء وغيرها من العلوم، وهو ما يضع حدًا لكل المفاهيم الموضوعية والحتمية التي كانت مهيمنة على العلم الكلاسيكي[٤].

مفاهيم التلقي:

١- نعتقد أن أهم سمة تميز أدبيات التلقي عن النقد المعني بتحليل العمل الفني في ذاته هو كون هذا النقد الأخير لا يشغل إلا بتحديد حقل الدلالات وآليات اللغة في تضافرها على توليد المعاني داخل النص نفسه، بينما تنصب جماليات التلقي على تحديد وتتبع الأثر المتولد عن العمل الفني، ومدى إسهام هذا الأثر، بمشاركة جماعة القراء، على تحديد دلالات وبلورة أحكام جمالية ذات علاقة وثيقة بإحساس القراء وتأثراتهم المتغيرة عبر العصور.

وقد رأى "**ياوس**"، انطلاقًا من مفهوم "الأثر"، أنه عليه، في البداية، أن ينقى حقل الدراسات الأدبية مما يشوبه من عقبات منهجية، ولعل أهمها هي مفاهيم **التعبير والتصوير**، أى ربط الأدب بفكرة المرآة التى تعكس نفسية الكاتب أو صورة المجتمع ومشاكله فى العمل الفنى؛ كما كان عليه أن يُصوب المفاهيم الموضوعية المهيمنة على حقل التاريخ الأدبى، وهى التى تشىء الأعمال الأدبية وتعالجها فى صورة مواد أولية تقوم بترتيبها وتنسيقها وتحقيبها تاريخيًا وكأنها تخضع لعمليات تحول ميكانيكية يخضع فيها اللاحق للسابق، كما تخضع النتيجة للسبب ويتبع المعلول علته. وكان عليه أيضًا أن يدحض كل ضروب النظريات النقدية المحايثة التى تعزل العمل الفنى فى نطاق التناص الداخلى أو البَيْنى وكأنما يولد النص فى عزلة تامة عن الواقع أو الموقف التاريخى الذى يعمل فيه، على حين أن أهم خصائص الظاهرة الأدبية هى كونها "لغة سياقية"[٥] أى متجاوزة دومًا لحرفية الدلالات والإشارية المباشرة للغة.

من ثم، فإن الأعمال الأدبية والفنية لا تنفصل، من منظور التلقى، عن الآثار التى تحدثها، وهى آثار تتشكل منها مجموعة من أحكام القيمة الحية التى تتعايش فى وعى المتلقين وتتطور بصورة جدلية، كما يلعب فيها السابق دورًا هامًا فى رسم حدود "**أفق التوقع**"، سواء من حيث **الشكل والأسلوب أو النوع الأدبى**، وإن ظل، مع ذلك، دور العمل الإبداعى الحقيقى ليس فى مطابقة هذا الأفق وإنما فى خرقه، خاصة وأن الأفق السابق غالبًا ما يجنح إلى الاستمرارية والاستتباب، وتثبيت ضروب من التوقعات الاستهلاكية السلبية، خاصة على مستوى **المضمون والانفعالات المباشرة، والوعظ المؤكد للقيم السائدة**[٦].

وإذا كان لمفهوم "أفق التوقع" دور بارز فى توجيه المتلقى وتشكيل حسه الجمالى من خلال تجربة حية يتضافر فيها **الذوق والإبداع والتطهير**، وفقًا للنموذج الأرسطى، فإن مهمة الناقد تتغير بالتالى ولا تصبح مجرد تحليل أو وصف مكونات العمل الإبداعى أو دراسة عوامل وظروف إنتاجه، وإنما تتشكل من منظور نموذج "**السؤال – الجواب**" الذى يهيمن على الدراسات الهرمينوطيقية الألمانية[٧]. ومفاد ذلك أن كل عمل إبداعى يمثل، فى جوهره، إجابة على سؤال ضمنى أو غير معلن كان يشغل معاصريه. إلا أن السؤال، الذى يشكل العمل الفنى إجابة غير صريحة له، ليس بالضرورة هو السؤال الذى يشغل الناس على المستوى السياسى أو

الأنثربولوجى أو الدينى المباشر، **فهو** سؤال ملتبس، سؤال محتمل ومفتوح على الآخر والمستقبل، ولا **يقصد** به، على شاكلة السؤال الفلسفى، عقلنة الواقع وتحليله، وإنما **تجاوزه بإبداع بدائل له** عن طريق الخيال والرمز والأسطورة.

على هذا النحو، لا يمكن أن تكون وظيفة الفن هى محاكاة الواقع أو تمثيله، وإنما فتح الآفاق على رؤى جديدة للأشياء وتفتيق أحاسيس وخلجات ومشاعر مغايرة للمألوف بغية تحرير الإنسان وتطوير قيمه، بل وتعديل سلوكه. على هذا النحو أيضًا لا يمكن أن تكون جماليات الفن أبدية أو خالدة، كما يذهب عشاق الكلاسيكية، فهى لا تعيش فى المطلق أو بعيدة عن وعى وانفعالات المتلقين، طالما أن مثال القدماء لا يؤثر فينا لأنه قديم، وإنما لأنه يدخل فى نطاق تجربة تاريخية حية لا تزال فعالة حتى وقتنا الحاضر[٨].

ويُعنى "**ياوس**" بالإضافة إلى ذلك، بإبراز جانب "**المتعة**" فى التجربة الجمالية، وبإعادة تقويمها كوظيفة احتماعية فعالة ومنتجة، بدلاً من رفضها باسم الموضوعية العلمية؛ وهو يتجاوز، على هذا النحو، مواقف "**أدورنو**" السلبية التى تدين، من منطلق النزعة العقلية، المتعة باعتبارها لذة حسية واستهلاكية مباشرة لا تعمل إلا على إشباع حاجات مصطنعة وزائفة؛ كما يتجاوز المواقف السلبية أو الرافضة الأخرى من المتعة الجمالية مثلما نرى فى أعمال "**بيكيت**" بالغة "**التقشف**" والتجريد؛ أو فى رسومات "**جاكسون بوللوك**" و"**برنيت نيومان**" اللذين يريان فى فردية العواطف ردًا فاحمًا على المتعة الجماعية "**الرخيصة**" التى تروجها الوساطات الإعلامية. وأخيرًا وليس آخرًا، نراه يسعى إلى تجاوز الوظيفة النقدية البحتة للفن، وهى الوظيفة المنوطة بالماركسية فى محاولتها إيقاف عمليات اتحاد المتلقى بما يشاهده أو يُعرض عليه من "**موضوعات**" جمالية، اعتقادًا من دعاتها بأن الفن صنو الوهم والاغتراب وتشتيت الاهتمام بواقع الصراع الاجتماعى، وأخيرًا الجرى وراء الأحلام "**الطوباوية**"[٩].

إن المتعة الجمالية، بالنسبة لـ"**ياوس**"، ليست مجردة لذة حسية، وإنما هى ضرب من الراحة الداخلية والتحرر النفسى من ثقل العمل اليومى وضغوط الضرورات الاجتماعية؛ وهى، انطلاقًا من المنظور الكانطى، غايةٌ فى حد ذاتها لما تقوم عليه من غياب المنفعة والمصلحة، وما تفرضه من تباعد بين الذات والموضوع.

كما أنها بإطلاقها لطاقات الخيال، كما يذهب "**سارتر**"، تحرر الذات الخلاقة وتسمح لها بتغييب العالم الواقعى وإعادة بنائه فى أشكال وصور جمالية تخاطب كل حواس الإنسان ومداركه العقلية. إن التجربة الجمالية، فى ضوء هذه المفاهيم، تؤكد غايات الفن الثلاث التى حددها "**أرسطو**"، فهى كطاقة إبداعية **(Poiesis)** تؤكد قدرة الإنسان على تشكيل عالمه وتفريغه من غربته بحيث يصبح صانعه ومالكه؛ وكقدرة على التذوق **(aisthesis)** تجدد مداركه وتنشط معارفه الحدسية بتخليصه من القوالب المعرفية الجاهزة؛ وكقدرة تطهيرية **(catharsis)** تحرره من عبودية الحياة اليومية والمصالح الشخصية الضيقة تأكيدًا للقيم وتجديدًا لقدراته على السمو وإطلاق الأحكام الجمالية(١٠).

إن "**ياوس**" يسعى، فى واقع الأمر، إلى إعادة تأكيد الوظيفة الاتصالية للفن، هذه الوظيفة التى قلقلتها المناهج النقدية الثورية -التى ينعتها الكاتب "بالسلبية"، والتى ارتبطت، منذ تأسيسها على أيدى "**بومجارتن**" فى القرن الثامن عشر، بشرعية **الأفق الجمالى** بجانب الأفق المنطقى الذى ساد، للأسف، مع انتشار المذاهب الوضعية والطبيعية للمعرفة. إن تأكيد مشروعية الرؤية الجمالية هذا يعنى وضع حد لوظيفتى التصوير والتمثيل اللتين كانتا تشكلان الطابع الغالب على الرؤية التقليدية للوجود؛ كما يعنى تجدد وتنوع طرق الإدراك، فإذا كان العلم يجرد الطبيعة من ثوبها الأسطورى ومن أحلام الإنسان بعد الهيمنة عليها بواسطة المفاهيم والمقاييس الكمية، فإن الفن يؤكد مقاربتنا لها فى صورها الجسية المختلفة السمعية والبصرية والتشكيلية.

وإذا كانت حركة الحداثة الأدبية، التى تتألق مع "**بودلير**"، قد حاولت التحرير الكامل لحواس الإنسان وفصلها تمامًا عن الأحكام الأخلاقية حتى تتحقق استقلالية الفن، وإذا كانت الرؤية "**السلبية**" للفن، التى يمثلها "**أدورنو**" والتيار الماركسى، تميل إلى إقامة مسافة بين الذات وموضوع تأملها حتى لا تتلاشى أو تُغيَّب فى عمليات من الاتحاد أو التماهى مع الأيديولوجيا الضمنية التى تروجها بعض الأعمال الفية الموجهة، فإن "**ياوس**" يرى أن عملية الاتحاد مع الأعمال الإبداعية أساس الوظيفة الاجتماعية والاتصالية للفن، إذ لولا الاتحاد لما كان هناك مجال للتطهير، ولا دور للفن فى تحرير الإنسان والارتقاء بقيمه؛ إلا أن ذلك لا يتم،

فى نظره، إلا باستبعاد الاستخدامات المضللة لحركة التواصل الثقافى من قبل السياسات الإعلامية الشمولية والنزعات الاستهلاكية المغرضة التى تستبدل بالخيال الخلاق المثل الزائفة وبحركة التطهر إثارة الشفقة والعطف والدعوة إلى الوعظ والإرشاد[11].

٢- أما "**فولفجانج إيزر**"، وهو القطب الثانى من مدرسة "**كونستانس**"[12]، فيميز بين عملية استقبال النص اعتمادًا على ردود فعل القراء وأحكامهم، وهو ما يتطلب، فى نظره استخدام مناهج سوسيو - تاريخية، وبين فعالية النص نفسه فى تحديد وتوجيه طرائق استقباله لدى الجمهور، وهو ما يستدعى اصطناع مداخل نصية ونظرية. وسوف نرى أن هذا الباحث يعنى بوجه خاص بهذه النقطة الأخيرة، التى بلورها تحت مسمى "**نظرية الأثر الجمالى**".

ينطلق "إيزر" إذن من النص لتحديد أثره على القارئ، وذلك بقدر ما يشكل ظهور النص حدثًا فى حد ذاته، وبقدر ما تتواجد عوامل هذا الحدث الذى يوازى عملية التجديد عند "**ياوس**"، بطريقة مسبقة فى النص نفسه. على هذا النحو، يتحدد **الأثر** فى صورة الفعل الدينامى للنص، وهو ما لا يتم له إلا باستحداث الجديد، وهذا هو لب الإبداع؛ فالإبداع هو الخروج عن دائرة المألوف وكسر العادات المستتبة، وإلا لما لفت الأنظار ولا أثار الاهتمام؛ على العكس من الاستقبال أو التلقى الصرف الذى يبدو متساوقًا مع أعراف شبه مستقرة للقراءة، وذلك بقدر ما يستجيب هذا الأخير، بشكل أو بآخر، لآراء وأحكام تشكلت تاريخيًا إزاء النصوص.

إن "**الأثر**" الجمالى يقوم، فى نظر "**إيزر**" على جدلية ثلاثية الأطراف تتكون من النص والقارئ وتفاعلهما المشترك. ويختلف الأثر، فى هذا السياق، عن التلقى الصرف، الذى يعتمد على حصيلة موروثة من التقاليد والأحكام التفسيرية والرؤى المستتبة، بكونه عاملاً من عوامل التحريك التى تنطلق بدايتها من النص نفسه، وبما يثيره لدى المتلقى من خواص الإدراك والتصور وإشكاليات التفسير والتأويل. وهو لا يتحقق كفعل دينامى فى مخيلة القارئ ووجدانه إلا بعد نبذ المفاهيم التقليدية، التى سادت حتى القرن التاسع عشر والتى تُعلّق فهم النص وتلقيه على عملية إدراك معانيه ودلالاته الكامنة، كما لو أن هذه المعانى والدلالات سابقة

على ظهور النص، أو ملازمة لقصدية الكاتب ورسالته التى يريد أن يبلغهـا للنـاس. من ثم، نرى أن **نقد الأثر الجمالى لا ينصب على البحث عن المعنى الخفى**، وإنما يسعى إلى **استخلاص عناصر العمل الإبداعى وعلاقات التفاعل التى تجمع بينهـا**. وليس من شك فى أنه لا يتخلى تمامًا، بذلك عـن عوامـل الاتسـاق أو التنـاغم بـين عناصر الإبداع ولكنه يجعلها **لاحقـةً** لا **سـابقةً** علـى العمـل الفنـى نفسـه. بعبـارة أخرى؛ إن وظيفة "**الأثر**"، كما يقول الكاتب، **ليست فى قدرتها على التعبير عـن بعض الدلالات الكامنة، وإنما فى عملها على توليد المعـانى فـى وجـدان القـارئ بإشراكه فى هذه العملية التى لا تتم إلا بالتفاعل المتبادل بين النص وبينه**[١٣].

ولا نستطيع، فى واقع الأمر، فهم أو تبين موقـع الأثـر الجمـالى مـن نظريـة التلقى إلا بعد تحديد قطبى العمل الفنى: القطب "**الفنى**" البحث الـذى يتصـل ببنيـة النص نفسه؛ والقطب "**الجمالى**" الذى لا يتأكد، وفقًا "**لإيـجـاردن**"، إلا مـن خـلال أشكال تحقق النص. من ثم، فإن موقع العمل الفنى يتجلـى لنـا فـى صـورة "مجـال مشترك" يتضافر فيه النص والقارئ على إنتاج الأثر وتحديد دلالاته. إلا أن ذلك لا يتم من خلال "**واقعية**" النص ولا من خلال "**استعدادات**" القارئ الذاتيـة؛ فـالنص ليس موضوعًا أو كائنًا قائمًا بذاته وإنما حصيلة علاقة تربطـه جدليًـا بوعـى المتلقـى وردود فعله القابلة دومًا للتعيين والتجسيد. على هذا النحو، لا تناط عملية تفسـير النص باستجلاء معانيه أو **دلالاته الفعلية**، وإنما بما يفجـره مـن "**إمكانيـات دلاليـة**" قابلة للتشكيل، وذلك بقـدر مـا يمثـل العمـل الفنـى بنيـة "**احتماليـة**" غـير محـدودة الدلالة، وبقدر مـا ينصـرف اهتمامنـا لا إلى دلالات قصديـة كامنـة فيـه، وإنمـا إلى **فاعلية** تتوجه أساسًا إلى متلق إيجابى يشارك فى تحديد وصُنع دلالاته[١٤].

ولكن من هو المتلقى أو القارئ الذى نتحدث عنه؟ إن "**القـارئ**" مرتبـط، فى الواقع، بمبدأ النص "**المفتوح**"، الذى أشرنا إليه بصدد أعمال "**إمبرتو إكـو**"[١٥]؛ ذلك أن أى نص مفتوح، حتى ولو كان من النوع القديم، يقوم على ثنائية المرسـل والمرسل إليه. إلا أن الاتصال الذى يتم من خلال العمل الأدبى يختلف عـن عمليـة الاتصال العادية التى تفترض وضوح الرسالة وخضوعها لقواعد وشفرة محددة كمـا تفترض واقعية السياق أو الموقف الذى تتم فيه؛ فالنص الأدبى -كما سـبق القـول- يقوم على بنية احتمالية لا تنسخ الواقع، وإنما تعيد بناءه، وفقًا لآليات سوف نعرض

لها بعد قليل. ومفاد ذلك أنها تتجه بالضرورة إلى قارئ فعلى أو ضمنى. وليس من شك فى أن حصر شرائح القراء الفعليين وإخضاع عينات منها لعمليات استطلاع الرأى؛ وهى كلها مجالات مشروعة، ولكنها ليست هى التى تستطيع أن توفر لنا صورة حقيقية عن تطور الأحكام الجمالية العامة ولا عن تشكلها تاريخيًا فى علاقتها الجدلية التى تربط بين النصوص والقراء.

ولكن إذا كانت البنية الاحتمالية للنص الأدبى تفسح مجالاً للقارئ الضمنى، فذلك لكون هذا القارئ **"وظيفة" من وظائف النص نفسه**، وعاملاً هامًا فى تشكيل دلالاته **وتطويرها، وفقًا** للعلاقة الجدلية الحية التى تربط بينه وبين **"أفق التوقع"**. وإذا كان هذا الأفق يفرض عليه، فى الأغلب، ضروبًا من **الاختيارات المسبقة**، فإن النص المبدع، الذى يخرج عن المألوف، لا شك دافعه إلى إعادة طرح مسلمات هذا الأفق على بساط البحث، وإلى المساهمة الإيجابية، عن طريق علامات الشك فى **مصداقية** الموروث والتساؤلات بصدده فى إعادة صياغة هذا الأفق.

غير أن **"إمبرتو إكو"** يوضح لنا دورًا خطيرًا آخر، وهو دور **"القارئ النموذجى"**[١٦] الذى تقر خطورته فى مدى لبس وازدواجية الوظيفة التى يقوم بها. ذلك أن الكاتب حينما يشرع فى الكتابة لا يمكن أن تغيب عنه فكرة أو صورة القارئ الذى يتوجه إليه ومدى كفاءته فى سد فراغات النص واستكشاف رموزه وإشاراته؛ وهو كما يقول **"إكو"** أشبه بالمخطط **"الاستراتيجى"** الذى يريد تحقيق أهداف بعينها، والذى تقر مهارته فى وضع نفسه موضع القارئ وتوقع ردود أفعاله المحتملة. وقد تكون أهداف الكاتب فنية خالصة؛ وقد تشتمل على مضامين أيديولوجية غير صريحة؛ وقد تكون، وهنا تكمن الخطورة الحقيقية، استهلاكية رخيصة يقصد بها إلى تملق غرائز القارئ وإلهاب مشاعره ودغدغة أحاسيسه، كما نرى فى الأدب البورنوغرافى والإعلامى المضلل والوعظى السافر.

ويتحدث **"إيزر"** عن أنواع أخرى من القراء تتراوح بين القارئ "المثالى" (**idéal**)، أى الناقد الحصيف، والقارئ الملم بفنون اللغة (**archilecteur**) الذى تناط به، وفقًا للعالم الأسلوبى **"ريفاتير"**، رصد الظواهر الأسلوبية التى تتخلل النص، والقارئ **"المطلع"** (**informé**) الذى يمتلك، فى نظر **"فيش"**، ناصية اللغة ويتميز

بكفاءة أدبية عالية، و**القارئ** "المستهدف" الذى يقدمه "**فولف**" على أنه صورة القارئ فى مخيلة الكاتب، وأخيرًا "**منظور القارئ**" فى قلب النص نفسه[١٧].

ولربما كان هذا التصور الأخير للقارئ هو أحد الركنين الأساسيين المشكلين لبنية النص الأدبى نفسه، ذلك أن عمل الكاتب، وإن كان هو مبدعه الحقيقى، لا يستقيم ولا يكتمل إلا بمشاركة هذا القارئ الضمنى الذى يشكل الإطار المرجعى للنص وبعدًا من أبعاده التكوينية. إن هذا القارئ، على خلاف الأنواع النمطية السابقة، يُعد شرطًا أساسيًا من شروط قابلية النص للتلقى أو الاستقبال، بل إنه البنية الفاعلة فيه بقدر ما يتيح له الخروج من حيز الإمكان إلى عالم الفعل والتحقق؛ فهو بجانب وظيفتى البنية المعرفية والجمالية، اللتين يلعبهما، يؤكد أثر النص فى صورة التوحد مع القارئ الفعلى وتطهيره وتطويره رؤيته للعالم وسلوكه[١٨].

وليس من شك فى أن صورة القارئ، كما هى متضمنة فى النص، قد تكتسب بُعدًا نفسيًا صريحًا طالما نحن بصدد عملية تأثير وتأثر. ولقد حاول بعض النقاد من أمثال "**نورماند هولاند**" و"**سيمون ليسر**" رد الأثر الجمالى للنص إلى عامل نفسانى بحت على أساس أن النص يشكل مجموعة من الدلالات "**المترسبة**" التى تحرك فى نفسية القارئ نوعًا من "**الخيال الدفعى**" بصدد موضوعات غالبًا ما يميل إلى الاتحاد بها. وق تكون هذه الموضوعات اجتماعية أو أسطورية، إلا أنها ترتد فى النهاية، وفقًا للباحثين المذكورين، إلى دلالة "**لاشعورية**" أساسية، وهو ما يضفى على الفن، فى نظرهما، وظيفته الاجتماعية التى تحررنا من مشاعر القلق والاضطراب. ويرى "إيزر" أن هذه الرؤية تعكس، إلى حد ما منظور الأدب الكلاسيكى للمتعة الجمالية التى تشكل ضربًا من الراحة المتوجة للحظات من القلق والمعاناة. غير أنه لا يريد، فى النهاية، وقف عملية الأثر الجمالى على الجوانب الانفعالية الصرف للعمل الفنى، ويُؤثر النظر إلى النص الإبداعى على أنه "**بنية اتصالية وظيفية**"[١٩]، الأمر الذى يتطلب تحليل العلاقة بين النص والواقع، وبين النص وذاتية القارئ، خاصةً وأن النص هو الوسيط الخيالى بين الواقع والمتلقى.

النص ونماذج الاتصال التداولى :

يذهب "إيزر" إلى أن العمل الفنى لا يستطيع أن يقدم لنا الواقع معزولاً

عن ذاتية مبدعه، وهى ذاتية لا يمكن أن تنفصل عن ذاتية القارئ؛ ومن ثم، هى تؤثر فينا ربما أكثر مما تقدمه لنا من صور الواقع ومعانيه. على هذا النحو، يلعب العمل الإبداعى، القائم أساسًا على الخيال، دور الوسيط بين ما نقرأ وبين الواقع الذى يهدف إلى توصيله لنا. من ثم، كان من الضرورة بمكان أن تدخل هذه العلاقة الاتصالية فى إطار "**برجماتية**" اللغة التى تُعنى بإبراز أثر العلامات اللغوية ووظائف اللغة التركيبية والدلالية والمعرفية أكثر من اهتمامها بنقل مضامينها ومدلولاتها الفعلية.

إن اختيار نموذج الاتصال "**البرجماتى**" أو التداولى تفرضه المقولة التى تحدد الأدب على أنه "**لغة سياقية**"؛ وأنه، من ثم، غير معزول عن ضمير القارئ، وعن **الموقف** الذى يتجلى العمل الفنى أو النص الأدبى فيه. وإذا كان "**البرجماتيون**" من أمثال "**أوستن**" يحددون أنماط الكلام بملفوظات "وصفية" أو تقريرية **(constatives)** على شاكلة الأحكام التى نطلقها، وملفوظات "إنجازية" **(performatives)** مرتبطة بأفعال تحتاج، على عكس الأولى، إلى مواقف غير ملتبسة، فإن "**إكو**" قد ذهب إلى أنه حتى الملفوظات والمفردات المطلقة لا تخلو من سياقات "**معجمية**" ضمنية توضح خلفياتها، وسياقات "**مرجعية**" أو "**ظرفية**" تشكلت بحكم العادة لتحديد هويتها الفعلية[٢٠].

ومع ذلك تظل هناك مشكلة قائمة بصدد تطبيق نموذج علم الاتصال على الأدب؛ ذلك أن علم الاتصال يُخضع حقل الاتصال لبعض **القواعد والمواضعات المسبقة** أو الضمنية لضمان سلامة الإتصال بين المرسل والمرسل إليه، وذلك حتى لا يحدث سوء فهم أو بعض البلبلة التى تعوق الاستجابة المطابقة لفعل الكلام. لذلك عمل "**أوستن**" و"**سيرل**" على استبعاد "**خطاب الخيال**" من المجال "**البرجماتى**" لخلوه أولاً من سياق مرجعى واضح، وثانيًا لعدم احترامه للقواعد والمواضعات الضرورية لقيام عملية الاتصال السليم. غير أن "**إيزر**" يقول لنا بأن خلو الخطاب الخيالى من السياق المرجعى الواقعى **سمة أساسية** له، فهو يقوم على "**فراغات**" ومساحات بيضاء تدفع القارئ، من خلال الجدلية الحوارية التى تنشأ بينه وبين النص الأدبى، إلى ابتكار المواقف الضرورية لفهمه واستيعابه. وهكذا يعمل غياب المرجع الواقعى، كما يذهب "**لوتمان**"، على تعدد وتمايز العمليات "**الإعلامية**" التى يوفرها

النص الإبداعى لقرائه. أضف إلى ذلك أنه إذا كانت شروط الاتصال تقوم فى أفعال الكلام على ضروب من المواضعات والإجراءات المفترضة (**أوستن**) كإجراءات أولية متفق عليها بين المرسل والمرسل إليه، فإن النص الأدبى ينتج بدلاً من ذلك علاماته وإشاراته الرمزية التى تجعله قابلاً للقراءة، بل للقراءات المتنوعة؛ فهو لا يرد إلى معان أو دلالاتٍ محددة وواضحة وإنما إلى عالم من **الاحتمالات والإمكانات** التى يجب على القارئ تنظيمها والاستعانة بها فى إعادة ترتيب عناصر الواقع من خلال رؤية جديدة للعالم والأشياء.

إن النص الأدبى، كما يؤكد لنا "**إيزر**" لا يردنا إلى الواقع الفعلى، وإنما إلى "**نماذج لبناء الواقع**"، وهى التى تتيح لكل مجتمع تحديد أنساقه ونظمه الإدراكية والتصورية للعالم الخارجى، كما أنها تخضع لحركة التطور التاريخى وتغير الرؤى العلمية والثقافية. والنص الأدبى، فى الواقع، لا يقبل هذه النظم على علاتها، وإنما هو يشكل، بالأحرى، مجموعةً من ردود الأفعال المتميزة فى مواجهة هذه النظم والأنساق، كما انه ينتقى منها ما يساعده، غالبًا عن طريق السخرية أو "**الباروديا**" الغالية على "**باختين**"، على كشف الواقع ورفض الأنماط السائدة من أنماط التفكير وتفسير الواقع والتاريخ(٢١).

بعبارة أخرى، إن النص الأدبى والعمل الأدبى والعمل الفنى بعامة لا يتطابق مع النظم الدلالية التى تفسر الواقع، والتى تقوم عليها علاقات القوى المتحققة تاريخيًا؛ بل هو، على النقيض من ذلك، يبرز منطقة الزيف أو النقص التى تقوم عليها هذه النظم إذ أنه يقدم لنا، عن طريق إعادة ترميز هذه النظم، عددًا من الاحتمالات الأخرى التى لم تتحقق، والتى أهدرتها هذه النظم فى تأكيدها للقيم السائدة. إلا أن عملية كشف هذا النقص الذى يفجره النص لا تتم إلا من خلال حركة التلقى وقدرة المتلقى على فك عمليات الترميز التى يلجأ إليها المبدع، وهى عمليات قابله لإعادة التوظيف عن طريق القراءة والتفسير والتأويل وفقًا للظروف التاريخية المستحدثة؛ وهذا مما يؤكد خصوبة النص الإبداعى المفتوح إلى مالا نهاية.

استراتيجيات النص:

إذا كان النص الأدبى يهدف، فى النهاية، إلى تحقيق التواصل مع المتلقى عبر رؤية جديدة ومبتكرة لعناصر وعلاقات الوجود الخارجى، فإنه من غير شك،

يستخدم آليات خاصة تنبع من سياقه المرجعى الذاتى، أى مما يقدمه له **الأفق** الأدبى من عناصر ومعايير مرجعية. إلا أنه يظل على النص أن ينتقى من هذه العناصر والمعايير ما يشكل **مجموعةً** أو نسقًا من العناصر الوسيطة بينه وبين القارئ أو "**المعادلة**" للواقع. ويطلق "إيزر" على طرائق اختيار وتنسيق هذه العناصر مصطلح "**الاستراتيجيات**" النصية.

ويضع "إيزر" على رأس هذه الاستراتيجيات نموذج "**الانحراف**" عن المعيار، الذى يستمده من نموذج **الانحراف الأسلوبى**، الذى يعده "**ريفاتير**" و"**لوتمان**" الشرط الأساسى لشاعرية الأسلوب. غير أنه إذا كان الانحراف الاستراتيجى نسبى ويؤدى وظيفته فى إطار رصيد من الموروثات الثقافية -الاجتماعية. وهو، بالإضافة إلى تاريخيته، ليس لغويًا صرفًا، وإنما ضرب من الشاعرية المولدة أو المفجرة لإمكانيات دلالية وطاقات تأثيرية قادرة على تحريك توقعات القارئ وعلى الاستحواذ على عواطفه ومشاعره وكأن النص يتوجه إليه بوجه خاص. ولعل أهم ما تحدثه ظاهرة الانحراف الاستراتيجى هو شحذها لطاقات رد الفعل تجاه العالم الواقعى.

وبالإضافة إلى وظيفة "**الانحراف**" عن المعيار والمألوف، تأتى وظيفة "**التصويب**" التى تعمل على تعديل النماذج الأولية لبناء النص حتى تولد بداخله نوعًا من "**الشفرة الأخرى**"، أو "**أفقًا**" مرجعيًا ثانيًا لا يمكن فهم النص إلا على أساسه. ذلك أن تنظيم العناصر النصية، التى يمكن تفسيرها عن طريق عملية التناص، لا تحول دون انفتاح النص على رؤى أو منظورات تتجاوزه نحو الواقع؛ وذلك واضح فى عملية السرد الروائى، حيث تبرز رؤية الراوى متضافرة مع رؤية الشخصيات والفعل والحبكة ومنظور القارئ نفسه(٢٢). ولتقريب ذلك يمكننا أن نمثل لمبدأ "**التصويب**" بنموذج بناء سردية "**الزينى بركات**" حيث تقوم خلفية أحداث حرب ١٩٦٧ والمجتمع الفاسد المعاصر لها بتصويب أو تعديل النموذج التاريخى الذى تقترحه علينا الرواية، وحيث نسطيع النفاذ إلى جوهر الواقع المعاصر المؤلم عبر العناصر الأدبية التراثية "**المعادلة**" له فى النص نفسه. أما على مستوى الرؤية، فإنها غالبًا ما تشمل ما يسميه "**ألفريد شوتز**" "**الأفق**" و"**الموضوع**"(٢٣)؛ والموضوع هو الرؤية التى نتبناها، وفى الأغلب ما تكون رؤية الراوى أو البطل؛

ومن ثم تصبح الرؤى الأخرى هى أفقها التى تتشكل وتتمايز من خلاله. إلا أن الرؤية الكلية تبقى، فى النهاية، هى "**الموضوع الجمالى**" الحقيقى بما تضفيه على النص من قدرة على تجاوز المنظورات الجزئية، وعلى إعادة بناء العالم بما يحقق حريتنا ومتعتنا الخالصة، وذلك بفضل ما يمثله الفن من "**وساطة**" بيننا وبين الواقع(٢٤).

جدلية القراءة بين النص والمتلقى :

تقوم العناصر النصية المنتقاة من قبل الكاتب والاستراتيجيات الملازمة لها بتوجيه وتنظيم إمكانيات واحتمالات قراءة النص، إلا أن القارئ هو المنوط به، فى النهاية، تحقيقها وإبرازها إلى حيز الفعل. ويسعى "**إيزر**"، فى اهتمامه بإبراز مكونات القراءة الفاعلة داخل النص نفسه، إلى تأكيد الوظيفة التوجيهية للنص نفسه لما يحتويه من عناصر وتخطيطات تستبق ردود فعل القارئ، وإن كانت لا تؤتى أثرها المطلوب إلا بمشاركته الفعالة فى تكوين دلالات النص ومعانيه العميقة. من ثم، تبرز جماليات النص لا اعتمادًا على كونه مجرد موضوع "**ثابت**" يتأمله ضمير المتلقى، وإنما بفضل كونه جزءًا لا ينفصل عن عمليات التعديل والتحويل والتفسير التى تتم داخل هذا الضمير والتى تحقق له القدرة على تجاوز المعطيات المباشرة من جمل وتراكيب لغوية وصور جمالية ودلالات يوفرها له العمل الإبداعى.

ذلك أن وضع القارئ داخل النص يقع فى بؤرة تقاطع وتلاق بين عمليتى "**استبقاء**" (rétention) و"**استباق**" (Protention). وينصب الاستبقاء على ما يوفره النص من جمل وصور خيالية ومكونات دلالية وأسلوبية لا تكتسب قيمتها الحقيقية ولا فعاليتها الجمالية إلا بواسطة عملية استباق تقوم بربط وتنظيم وتنسيق هذه المكونات جميعًا فى صورة اتساق وتناغم كاملين، وهو ما يحقق للقارئ قمة المتعة الفنية والتطهير والارتقاء.

إن تشكيل هذه الصورة الجمالية للعمل الفنى تعد أساس فهمه وقابليته للتفسير والتأويل. إلا أن تعدد إمكانيات واحتمالات اختيار عناصر هذه الصورة (gestalt) من قبل القارئ، وفقًا لاختلاف المواقف والظروف التاريخية والاجتماعية-الثقافية، لا يجعل من هذه الصورة عملاً نهائيًا وأبديًا، كما يحاول إيهامنا التصور الأفلاطونى أو الكلاسيكى للفن. ذلك أن كل اختيار ممكن للعناصر

المشكلة لصور العمل الفنى يغفل، بالضرورة جانبًا آخر من الاختيارات الاحتمالية القابلة للتحقق من خلال قراءات أخرى أو لاحقة. ومن ثم، يتحول النص إلى "حدث" مفتوح قابل دومًا لإعادة التشكيل والتكوين بفضل هذه العلاقة الجدلية المتجددة أبدًا بين النص وذاتية المتلقى(٢٥).

وإذا كان النص يمثل حدثًا جديدًا بالنسبة للقارئ، فذلك لأن كل محاولة لبناء صورته فى مخيلتنا تنتهى حتمًا "**باستغراقنا**" فيه وتوحدنا معه، وهى الحالة التى سرعان ما تتلاشى عند إعادة قراءتنا له بسبب ما يلازمها من "**انسلاخ**" وتباعد عن القراءة الأولى. ومن ثم، تدخل عمليتا الاستغراق والانسلاخ فى علاقة تبادل وتفاعل بين النص وقارئه: الاستغراق يملأ عليه قلبه ويستأثر بكامل أحاسيسه ومشاعره؛ والانسلاخ، وهو لب العملية النقدية الساعية إلى تعميق فهم النص، يحول هذا الاستغراق نفسه إلى تجربة ماضية أو إلى "**وهم**" يهيمن على مداركه لفترة من الزمن ثم يتبدد بفعل القراءة اللاحقة، وهكذا على التوالى فى صور من التناوب التى لا تنتهى.

إلا أن تجاوز هذه العمليات المستمرة من تعميق فهمنا للنص وإعادة تفسيره وتشكيله لا ترقى إلى مرتبة الرؤية الجمالية إلا بإدراكنا الواعى لما نحققه، فى النهاية، من قدرة على تجاوز كل ألوان المكتسبات المعرفية الجزئية والمباشرة المتصلة بالنص؛ وذلك من خلال رؤية كلية وشاملة تستطيع بفضل زمنيتها التأسيسية ربط التجربة الآنية للتلقى بالتجربة الماضية والانفتاح، فى الوقت نفسه، على المستقبل بقدر ما يشكل الآنى نوعًا من الانزلاق المستمر نحو الماضى(٢٦). ومن ثم، تؤكد عملية القراءة ليس فحسب دينامية النص وقابليته التى لا تنتهى للتفسير والتشكيل، وإنما أيضًا صيرورة القارئ نفسه كذات واعية لا تحقق وجودها كحرية أساسية إلا بقابليتها دومًا لتجديد رؤيتها لنفسها وللكون من خلال هذا الوسيط الأسمى الذى يشكله الفن.

على هذا النحو نرى أن ظاهرة التلقى، كما حاولنا رؤيتها وتحليلها عبر أهم تيارات مدرسة "**كونستانس**" الألمانية، تؤكد لنا هذه الحقيقة الهامة، وهى أن كل محاولات عزل الظواهر الأدبية والفنية أو الثقافية بعامة عن سياقها الاجتماعى والتاريخى تنتهى حتمًا إلى طريق مسدود، وإن كان هدفها، وهو مشروع جزئيًا،

تسليط الأضواء على العمل الإبداعى نفسه بدلاً من الاستغراق فى التفاصيل والاستطراد فى ذكر الأحداث الهامشية التى لا زالت -للأسف- تسيطر على معظم كتب تاريخ الأدب إلى وقتنا الحاضر. كما أن الرؤية الألمانية للتلقى، وإن شابتها تاريخيًا بعض النزعات المثالية والتهويمات الرومانسية، على شاكلة القول بأن الفن تجسيد للمطلق أو لعبقرية الأمة، لا تنفصل عن تراث الفكر الجدلى الذى يشكل الركيزة الأساسية للفكر الألمانى فى مقابل نزعات التحليل الأنجلو -سكسونية والعقلانية الفرنسية. لا جرم، من ثم، أن تشكل فلسفة التواصل، التى حاول "هابرماس" تأسيسها بآخرة، خلفية جديدة رائعة لنظرية التلقى فى ربطها بين المبدع والأثر الفنى والقارئ.

الفصل الثالث :

فوكو : الرؤية والالتزام

فوكو: الرؤية والالتزام

إن فوكو لا ينتمى إلى مذهب أو منهج فكرى واحدى النزعة، فهو ليس بالفيلسوف الشامل، مثل كانط أو هيجل أو حتى سارتر بحيث يلتزم برؤية فلسفية عامة ذات نمط عالمى أو شمولى. لا غرو، من ثم، أن يقول لنا بصراحة لا تكاد تخلو من بعض السخرية المحببة :

«لا تسألونى من أكون، ولا تقولوا لى: اِبْقَ كما أنت، فهذه أخلاقيات السجل المدنى التى تحكم أوراقنا. إلا أنها يجب أن تتركنا أحرارًا حينما نحن بصدد الكتابة»[1].

غير أن حق التغيير أو التعديل الذى يدعو إليه فوكو ليس معناه انعدام التناسق النظرى أو قبول التناقض واللامنطق بين المقولات والمنطلقات النظرية التى تشكل، شئنا أو لم نشأ اساس منهجه، وإنما هو، فى الأغلب، نوع من الخضوع للاكتشافات التى فرضها الواقع والتعديلات التى تحتمها تجربة اللحظة التاريخية، خاصة وأن فوكو، كما سبق القول، ليس بالفيلسوف النظرى البحت أو بالكاتب الذى يعيش فى برجه العاجى بعيدًا عن مشاكل المجتمع وصراعاته المختلفة. بل على العكس من ذلك تمامًا، فلقد حاول فوكو أن يبلور مفهومًا خاصًا بجهاد الفيلسوف المعاصر وكفاحه فى سبيل نصرة قضايا مجتمعه، وهو مفهوم "المثقف المختص"، وذلك حرصًا على سلامة القضية التى يعمل على إنجاحها ونصرة أصحابها فى الحصول على مطالبهم الخاصة[2]، بدلاً من تعميم القضايا واستخدامها، كما يفعل كثير من غلاة المذهبيين والحزبيين والأدعياء، كوسيلة للدعاية الأيديولوجية أو لترويج بعض الأفكار والمبادىء الحزبية الضيقة.

غير أننا فى الواقع، وبصرف النظر عن هذا الحق فى تعديل الرأى أو تصويب الحكم، نلاحظ نوعًا من التعارض، أو قل، على الأقل، نوعًا من عدم الالتقاء بين النظرية التى يقوم عليها الخطاب الأركيولوجى وبين واقع الممارسات التاريخية التى يصفها فوكو انطلاقًا من مؤسسات وتنظيمات قامت وأدت وظائفها بالفعل، أو انطلاقًا من نماذج متخيلة عليها أن تقوم بدور هذه المؤسسات، وذلك مثل مؤسسات العزل الفعلية (المستشفيات، والملاجئ، والسجون) التى نشطت فى فرنسا ابتداء من القرن السابع عشر ومثل مشروع "البانوبتكون" الذى تخيله "بنتام"

كأصلح نظام لمراقبة السجناء، والذى وظفه فوكو فى وصف ميكانزمات عمل أجهزة المراقبة خلال القرن الثامن عشر، وكذلك مثل استخدامه لكثير من مشاريع الإصلاح المقترحة فى وصف احتمالات وتخيل أوضاع ترجيحية تكاد تكتسب صفة الواقع التاريخى بكل كثافته وثقله. نقول إن نقطة التعارض الأساسية التى توجهنا هنا تتلخص فى عملية وصل الخطاب النظرى أو الفلسفى بعملية الوصف التاريخى أو المتخيل لبعض الأحداث التى تكتسب، من جراء دمغها بسمات أركيولوجية، أهمية خاصة. إن هذا التعارض يطرح علينا تساؤلاً ملحًا: وهو كيفية الربط المنطقى بين حادثة مثل حبس الفقراء والمتسكعين من قبل لويس الرابع عشر وبين نص التأملات الديكارتية عن مكانة الجنون من العقل، حتى ولو زعم أن كلاً منهما يقوم على حركة إجرائية واحدة، وهى حركة العزل والاقصاء: إقصاء الفقراء من جهة وإقصاء الجنون من جهة أخرى.

إن ما نرمى إليه هو أن مبدأ "التناثر المنطوقى"، الذى يشكل إحدى مسلمات المنهج الأركيولوجى، لا يقوم بوظيفته هنا بطريقة عشوائية أو اتفاقية بحتة، إذ أن عملية التقريب أو الموازاة التى تتم بين إحدى الموضوعات الفكرية التى لها، بحكم قواعد الخطاب الأركيولوجى نفسه، مجال عملها وحدود صلاحيتها، وبين واقعة "مادية" ما من وقائع التاريخ، لا يمكن أن تتم من غير اختيار مسبق وتدبير مخطط. أضف إلى ذلك أن عملية اختيار المنطوقات تبدو وكأنها محاطة لدى الكاتب بمجموعة من التحفظات والاحتياطات التى تكاد تفوق فى دقتها كثيرًا من المراسيم المقدسة، ومع ذلك فهذه المنطوقات كلها لا تكاد تتجاوز عددًا محدودًا من المقولات العامة التى تدرك، فى أغلب الأحيان، عن طريق الحدس وليس عن طريق المنهج البالغ التعقيد، والتى لا تتجاوز فى معظمها بعض المفاهيم والتصورات التى اصطنعها كثير من المؤرخين من قبل فى تقسيم الحقب الفكرية السائدة إبان العصر الكلاسيكى وبدايات الفترة المعاصرة. فنحن لو تذكرنا مقولة "التشابه"، التى عُرف بها عصر النهضة المولع بالعلوم الخفية، ومبدأ "التماثل والاختلاف" الذى تميز به العصر الكلاسيكى وفكرة التاريخ أو "التاريخانية"، التى اشتهر بها القرن التاسع عشر بفضل ازدهار وشيوع نظرية التطور، لوجدنا أنها لا تشكل جميعًا اكتشافات أو تقسيمات مبتكرة إذ أنها مألوفة فى معظمها فى كثير من دراسات تاريخ

الفكر والحضارة التى ازدهرت بشكل خاص بعد رواج "مدرسة الحوليات" (Les Annales) التاريخية منذ قيامها على أيدى كل من "لوسيان ففر" و"مارك بلوك" عام ١٩٢٩.

ولكن ليس هذا معناه أن فوكو مجرد ناقل لأفكار سابقيه من المفكرين والمؤرخين، فهو لا شك يبرع فى إعادة توزيع المادة التاريخية توزيعًا مبتكرًا، ويبذ كثيرًا من أقرانه فى تجاوز المألوف والمطروق إلى درجة تبدو فيها نظرياته وأفكاره أكثر ثورية وجرأة (من منا لا يتذكر مقولة موت الإنسان أو رفضه لنظرية القمع الجنسى)، وليس من شك فى أن هذه المهارات تبرز بشكل خاص فى دراساته ذات الطابع الموسوعى لاسيما كتابه المشهور: "**الكلمات والأشياء**" (١٩٦٦). ولكنها مجرد مهارات لا أكثر ولا أقل. ذلك أن فوكو المبتكر الحقيقى يبرز بصورة أوضح فى الدراسات البالغة التخصص مثل"**نشأة الطب الإكلينيكى**" (١٩٦٣) فى المقام الأول، ثم بعد ذلك فى دراساته عن "**الجنون فى العصر الكلاسيكى**" (١٩٦١) و"**المراقبة والعقاب**" (١٩٧٥) و"**تاريخ الجنس**" (١٩٨٤)، ولكن يبدو أن الدراسات العلمية تخضع، هى الأخرى بقدر ما تقدمه من جديد، وأحيانًا أخرى، وهذا هو الأغلب، بقدر ما تقدمه من إجابات متوقعة لاحتياجات ومتطلبات كامنة فى نفوس الناس. ونعتقد أن هذا هو السبب الأساسى فى هذا النجاح الباهر الذى حققته مؤلفات فوكو، بينما هناك كثير من المؤلفات الممتازة التى لم تحقق هذا القدر من النجاح والذيوع بالرغم من أن مؤلفيها لا يقلون عن هذا المفكر دقة فى البحث وقدرة على الكشف والابتكار والتجديد.

وليس من شك فى أن الجزء الأكبر من النجاح الذى لاقته أعمال فوكو يرجع إلى الطابع النضالى الذى يمثله بعضها لاسيما ما يتصل منها بمعالجة الخلفيات السياسية والاجتماعية للمرض العقلى ولنظام السجن. ومن المعروف أن فوكو قد لعب دورًا مؤثرًا فى بلورة حركة معارضة الطب النفسى التى قادها كل من كوبر ولانج، وربما دورًا أكثر فعالية فى حركة الدفاع عن حقوق المساجين (GIP). ولاشك أن الدور النضالى للكاتب هو "وظيفة" تقليدية مألوفة فى المجتمع الفرنسى، إلا أنها تتمتع بشعبية بالغة نظرًا لما يحيط بها من مخاطر وجرأة وبريق، وذلك منذ قيام فولتير، فى القرن الثامن عشر، بالدفاع عن حرية الممارسة الدينية وبمحاربة

الاستبداد والتعصب **الأعمى**، واشتهار زولا فى دفاعه عن قضية "دريفوس" ومحاربته للحركة المناهضة **للسامية** فى أواخر القرن التاسع عشر، وأخيرًا وليس آخرًا ذيوع اسم الفيلسوف والمناضل الكبير جان-بول سارتر، الذى يمثل النموذج "المثالى" و"الكامل" للمثقف الملتزم.

وليس من شك **أيضًا** فى أن هذا الطابع النضالى هو المسئول إلى درجة كبيرة عن نجاح أعمال فوكو، بل وعن إضفاء جانب كبير من "**القيمة الأخلاقية**" على هذه الأعمال التى **تتسم** فى **معظمها** بنوع من المنهجية العلمية الصارمة، **وإن** كانت كتابات فوكو **لم تخل**، مع ذلك، وأنا **أفكر** فى دراسته عن الجنون فى **العصر** الكلاسيكى بوجه خاص، من ازدواجية غريبة **تجمع** من جهة بين رصانة **العلم** وموضوعيته فى وصفه "**الإكلينيكى**" للعلل والظروف والحتميات، وبين تأجج ما تثيره العبارة الأدبية **التأثيرية** من عواطف فى تصويرها لحياة المجانين، كما **رسمها** خيال الفنانين والأدباء. **على** كل حال، إن ارتباط **أعمال** فوكو بالنضال **السياسى** وبقضايا الحاضر **ومشاكله**، على الرغم من الطابع التاريخى الذى يتخذه البحث فى هذه الموضوعات، قد **عدد** اهتماماته ونوعها إلى درجة **أن** كثيرين من **النقاد الذين** لا يتعاطفون معه قد **اتهموه** بالتفكك الفكرى والابتعاد عن المنهجية العلمية. **ولقد** سبق لنا أن أشرنا إلى **هذا الضرب** من التنوع والتعدد وزعمنا أن له **أساسًا** فى المنهج الذى يصطنعه **الكاتب**، وذلك بقدر ما يقوم هذا المنهج سواء **أكان** أركيولوجيًا فى فترة **البدايات أو** جينيالوجيا بآخرة على رفض كل **عمليات التوحيد** التى تتم باسم تكامل **العمل الفكرى** ووحدته الموضوعية.

إن منهج **فوكو يقوم**، **كما** نعلم، على إيثار التناثر والتفكيك من **منطلق** نظرى وهو منطلق يسمى أحيانًا بالاسمية **(nominalisme)**[٣]. **وأحيانًا أخرى** بالعدمية **(nihilisme)**، **وهو** على كل حال منطق نيتشه الذى يعتبر أن كل **ما** تتلقاه من مأثورات **فكرية ونظريات** سواء أكانت ميتافيزيقية أوعلمية هى ضروب من التفسيرات الجاهزة **أو** المركبة **التى يجب** علينا أن نفككها وأن نردها، وفقًا **لما ابتدعه** من منهج جينيالوجى، **إلى** مصادرها التاريخية المختلفة. وفى الحقيقة أن اختيار فوكو للمنهج النيتشوى، **الذى يسعى** إلى كشف "الحقيقة المصدرية" للأشياء، ليس اختيارًا **عشوائيًا محضًا**، **إذ أن** فوكو يلتقى مع نيتشه فى إدراكه لدور **علاقات القوة**

والسيادة فى صناعة التاريخ والتوفيق بين الأشياء، بحيث تبدو على سطح الوعى كما لو أنها ظواهر عادية ومألوفة من كثرة ترديدها وتكرارها من قبل المستفيدين أو المستعبَدين. إلا أنهما يختلفان، من غير شك، فى الغاية من تطبيق المنهج، الذى أطلق عليه نيتشه "مسألة المصدر أو الجينيالوجيا"، ذلك أنه إذا كان هذا الأخير يعتمد فى نظرته إلى الوجود على منظور حيوى خالص بحيث يتجاوز مبدأ الخير والشر، أو بعبارة أخرى يربط بين مفهوم الخير والقوة وبين مفهوم الشر والضعف[٤]، فإن فوكو، على العكس، يحاول كشف علاقات القوى الكامنة فى صناعة الخطاب، وذلك عبر جميع مجالاته العلمية والسياسية والقانونية حتى يساعده على "انفكاك" الإنسان من قبضته وعلى تحقيق القدر الأكبر من الحرية وذلك فى جميع حقول الممارسات المعاشية والإنتاجية والفكرية التى تعرض فيها الفرد، عبر التاريخ وإلى وقتنا الحاضر، للتموضع والتطويع.

على كل حال، إنه من المألوف إطلاق تسمية "العدمية" على طريقة نيتشة فى كشف الأسس "المغرضة" التى تقوم عليها القيم الغربية، وعلى محاولته إبراز الدور الذى لعبته "أخلاقيات الحقد والعبودية"، كما يزعم، فى ربط الميتافيزيقا بالمنطق ودعوى الحقيقة، وفى وصل فلسفة الزهد والرهبنة بنظرية المنفعة، أما "الاسمية" فهى أكثر اتصالاً بالمنهج التاريخى نفسه المطبق فى الجينيالوجيا وهو منهج قد راج حديثًا عند بعض المؤرخين والفلاسفة من أمثال "بول فين" و"دولوز" وفوكو. والمقصود بالاسمية الحديثة هو عدم إضفاء طابع الشيئية على المفاهيم والتصورات المجردة كما كان يفعل الفلاسفة المثاليون وكما يقع فى ذلك بعض الفلاسفة المغرقين فى المادية، وعلى رأسهم كارل ماركس. فهذا الأخير لا يكف، بالرغم من القطيعة المعرفية التى أحدثها، كما يزعم التوسر، مع النسق الهيجلى وجدليته المثالية، عن إضفاء طابع الكينونة على كثير من مبادئه التحليلية مثل مقولة "العلاقات الاجتماعية للإنتاج" و"البنية التحتية" و"البنية الفوقية" وكذلك "عملية التناقض" التى يناط بها وظيفة تحريك الصراع الطبقى، ووظيفة استبطانه فى صورة وعى طبقى وكأنما كل هذه المفاهيم موضوعات فعلية وميكانزمات مادية حقيقية يمكنها التأثير فى التاريخ وتوجيهه نحو غايات محددة.

إن الاسمية سوف تسمح لفوكو، على العكس من ذلك، بنقل الممارسة

الفكرية من نطاق "فلسفة التاريخ" إلى نطاق "فلسفة فى التاريخ"، ذلك لأنه لا يشىء علاقات الإنتاج ولا يخضعها لقطب اجتماعى أو طبقى واحد، وإنما يحاول إبراز دور أجهزة ومؤسسات السلطة فى عمليات تطويع الأجسام وتسخير عقول الأفراد من خلال ممارسات محددة وعمليات جزئية محسوبة. كذلك هو لا يشىء التناقض ولا يمزج بين طبقات الوعى ولا يحدد للتاريخ غايات شمولية، وإنما يبرز وظائف الأحداث ودورها كنقاط التقاء بين استراتيجيات الإخضاع والسيطرة وبين حركات المقاومة المتعددة، التى لا يمكن حصرها، لمختلف وحدات الجسم الاجتماعى. غير أن ذلك لن يمنع منتقدى فوكو من الادعاء بأن انعدام النظرة الكلية لديه سوف يؤدى إلى تفتيت الرؤية الاجتماعية وغياب كل خطة طويلة الأجل للعمل السياسى[٥].

ومهما يكن من أمر، فإن الرؤية الكلية أو النظرة الشمولية ليست، كما قلنا، من الاموز التى يعنى بها فوكو، ولا هى من الأسس التى يبنى عليها ممارساته النظرية أو برنامجه النضالى، فهو معنى فقط ببعض القضايا أو بتلك التى يرى أن من واجبه التدخل فيها والكفاح من أجلها لا من أجل مصالح حزبية أو لأنه يمثل ضمير الأمة، وإنما لمساعدة أصحابها على إصلاح أوضاعهم أو الحصول على حقوقهم لا أكثر ولا أقل. لذلك كله تكمن قوة التنظير عند فوكو فى النقد وليس فى البناء، والنقد فى جوهره، كما نعلم، تشتيت للتركيبات الفكرية الجاهزة وتفتيت للتفسيرات العضوية التى سادت سواء باسم عالمية الانسان أو حتمية التطور وضرورة إحكام السيطرة التكنولوجية على كل مرافق الحياة. من ثم، نفهم لماذا حارب فوكو، كما حارب أستاذه نيتشة، من قبل، المفاهيم المثالية والغائية وفكرة الهوية والاستمرارية والثبات باسم فردية الأحداث وعشوائيتها المحضة وباسم الظاهرية وغياب الارتباط المنطقى بين الواقع والأشياء.

نفهم ذلك طالما هو يرى التاريخ مسرحية لا تنتهى من صراع القوى التى يتبادل فيها السادة والمسودون أدوارهم، كما تتبدل فيها "القيم" بتبدل طبقة السادة، وتتولد فكرة "الحرية" من ضرورة مقاومة السيطرة وينشأ "المنطق" من دوام الأشياء وأستيعاب الناس للعلاقات والارتباطات التى تقوم فيما بينها بفعل "القوة" والعادات المترسخة. وطالما هو يرى أن علاقات "السيادة" لا تظهر إلا من خلال

"طقوس" تنبثق بين الفينة والأخرى عبر التاريخ لتقيم "حقوقًا والتزامات" وتفرض "قواعد" ليس الغرض منها الحد من القوة وإنما تنظيم العنف إذ أن "قوانين السلام" ليست إلا امتدادًا أو صياغة منظمة للعبة الحرب(٦).

وإذا كانت "القواعد" وليدة العنف، فهى تولد العنف والدعوة إلى نقض نفسها، كما تدفع المسودين إلى احتلال مكانة السادة مبرزة بذلك فراغها من كل مضمون وإمكانية استخدامها عن طريق الخبث والدهاء ضد مبتكريها وواضعيها. ومن ثم لا يمكن للقواعد والقوانين أن تكون مجرد "أشكال" متصلة أو متتالية لمعنى واحد كامن فى بداية الإنسانية، وإلا كانت الميتافيزقيا أفضل علم قادر على تفسير التاريخ وكشف غايات المصير البشرى. لا غرو، من ثم، أن يكون التاريخ مجموعة من التحولات والانقلابات والأحداث المتغيرة، وأن يخضع مصير البشرية لمجموعة من "التفسيرات" المرتبطة بإرادات مختلفة وقواعد متباينة يناط بالمنهج الجينيالوجى إبرازها فى صورة قبليات موجهة لخطاب المثل والقيم وصيغ الفعل والوجود. لذلك ليس بغريب أن يرفض المنهج "الجينيالوجى" كل مفهوم شمولى للتاريخ يقوم على توحيد المستويات المختلفة للزمن ويحاول التوفيق بين حقب الماضى فى شكل تسلسل يعمل على طمس التناقضات والاختلافات والتنوعات باسم حقيقة مقحمة من الخارج على عفوية الأحداث أو باسم هوية كامنة فى طيات مصدر أولى عليها أن تتجلى فى شكل ومضات وعلامات معبرة قبل تألقها أو تضوعها الأخير. ذلك أنه، فى الواقع، ليس هناك شىء تام فى تاريخ البشرية، إذ حتى العواطف والمشاعر والأفكار تخضع كلها للصراع والتضارب والاختلاف وتمر بحالات من القوة والسيطرة ثم الضعف والتآكل والانحلال. بل وحتى الأجسام نفسها لا تعرف الاستقرار والثبات، فهى لا تخضع فحسب لقوانين الفيزيولوجيا وإنما كذلك لتأثير التاريخ بما يفرضه عليها من أنظمة للعمل والراحة والغذاء والشراب وبما تمليه عليها المجتمعات من طقوس للعبادة ومن عادات وتقاليد(٧).

إن الجينيالوجيا النيتشوية، كما يفهمها ويؤمن بها فوكو، تعمل على إبراز الأحداث فى فرديتها الكاملة، أى بعيدًا عن عوامل الربط والتركيب التى يلجأ إليها المؤرخون وبعيدًا عن عمليات التفسير والتأويل التى يرتب بها الفلاسفة هذه الأحداث حتى تتلاءم مع نظرات الحكم السائد وتتوافق مع أهداف السلطة

وغاياتها البعيدة والقصيرة المدى. كما أن هذه "الأحداث" ليست معارك بعينها أو معاهدات محددة، إذ أن كثيرًا منها قد ضُخّم أثره وحور هدفه وأُدمج في عمليات زائفة من التبرير والتضليل. إن هذه الأحداث ليست إلا صراعات القوى في تحولاتها المختلفة، وحياة هذه الصراعات التي تقوى وتسيطر وتفرض قوانينها وتفسيراتها تارة، وتضعف وتتراخى وتداعى رموزها تارة أخرى، وهي تتسم بالكثرة والتنوع والتعدد ولا تعرف الارتباط فيما بينها ولا علاقات العلة والمعلول أو الأسباب والنتائج ولا حتى العظات والدروس. من ثم، كان على علم التاريخ الذي يخضع لهذا المنظور الجينيالوجي أن يتزود بنظرة الطبيب الذي يفحص الطاقات ويقيس مواطن القوة والضعف، ثم يحدد العلاج والدواء، وليس برؤية الميتافيزيقي الذي يمجد البعيد ويبرر الأماني والوعود.

إن تخليص التاريخ من الميتافيزيقا معناه التخلص من التراث السقراطي كما أسسه ودعمه أفلاطون، أي تخليصه من فكرة "الذكرى والتعرف" وذلك عن طريق المحاكاة الساخرة للواقع، ومن فكرة "الاستمرارية والتراث" وذلك بطمس مبدأ "الهوية" التي تقوم عليها، وأخيرًا من فكرة "المعرفة" وما يرتبط بها من مفهوم "الحقيقة" الذي تقوم عليه المعرفة التاريخية. ومعنى ذلك في نظر نيتشة، كما يذهب فوكو، هو السخرية من "النماذج المثالية" التي تقدم للغرب على أنها شخصيات حقيقية تجسد مطامحه وآماله وأحلامه على شاكلة "البطل الروماني" الذي تجسد الثورة الفرنسية أخلاقياته الصارمة في الفداء والتفاني والزهد، أو على شاكلة الصورة الوهمية "للفارس" المغوار المدافع عن الأرملة والفقير التي تنعقد حولها أحلام الرومانسيين، ونحن هنا لسنا إلا بصدد بعض الأمثلة من نماذج وهمية أخرى كثيرة تخترعها العامة وتغذيها عقول المفكرين لملء فراغ "الهوية" المزعومة، وإلا أمام أقنعة زائفة لستر الصراعات والتناقضات العميقة التي تتنازع تاريخ كل أمة، والتي على المؤرخ أن يبرزها وأن يكشف عن عنف التحيزات والتحزبات والشهوات والعواطف الجياشة التي تقف وراءها.

ويخلص فوكو إلى أن "إرادة المعرفة" التي تحرك التاريخ، في تصور نيتشة، ليست إلا إرادة القوة نفسها في نزعتها إلى السيطرة وإحكام قبضتها على الأحداث. ومن ثم، هي تقوم بالضرورة على الظلم وعلى دوافع عدوانية بحتة، ولا

تسعى قط إلى تأسيس حقيقة موضوعية. إن المعرفة لا تبعد، فى الواقع، عن جذورها المادية الأولى، ولا ترتقى، كما نظن، مع التأمل النظرى أو تطور حاجات العقل، كما أنها لا تهدف إلى تحرير الإنسان أوتأكيد ذاتيته، بل على العكس إن شهوة المعرفة تهدد وجود الإنسان نفسه طالما هى لا تتورع عن التضحية به فى سبيل تقدم العلم، وهكذا ينتهى نيتشة، كما يقول فوكو، بقبول ما كان يرفضه وهو التضحية بالحياة وحركتها فى سبيل "إرادة المعرفة" التى لا تحدها حدود[8].

وليس من شك فى أن هذا الكلام، الذى يرد إلى نيتشة أصلاً، ليس بغريب على مذهب فوكو نفسه، ولا على طريقته فى التفكير. ذلك أن إرادة القوة وهى إرادة الرغبة، والفرق الوحيد الذى يميز بين النزاعات أو الدفعات الثلاث هو أنه لا القوة ولا الرغبة تستطيعان أن تظهرا إلى حيز الفعل إلا عن طريق المعرفة والخطاب. إلا أن بروز كل من القوة والرغبة عبر الخطاب لا يكون على شكل انطباعات وانعكاسات دلالية، وإلا كان ذلك يعنى أنهما مجرد حالتين من حالات الشعور الراكدة أو مجرد موقفين معبرين أقرب إلى الجمود منهما إلى الحركة والحياة. إن القوة والرغبة يعملان، فى واقع الأمر، داخل الخطاب كنقاط ارتكاز استراتيجية لا تكف عن إجراء عمليات توزيع وترتيب وإعادة توزيع وصياغة، ولا تكف أيضًا عن التعرض لانكسارات وتصدعات، وكل ذلك من خلال تنظيمات لغوية وموضوعية ومفهومية متعددة المظاهر والأشكال.

من ثم، إذا كانت المنهجية الأركيولوجية تقوم أساسًا على تناثر المنطوقات الخطابية، وإذا كانت المنهجية الجينيالوجية لا تسستطيع أن تستشف الجذور الأولية لقيام علاقات القوى وتأرجحها بين حركات السيطرة والتسلط تارة، وحركات الضعف والتهالك والانحلال تارة أخرى، إلا من خلال عمليات من البعثرة والتشتت، فكيف يستطيع الكاتب تنظيم العملية المعرفية نفسها؟ وعلى أى أساس يتم له إعادة توزيع العناصر المختلفة، بل وبقايا العناصر التى ينتزعها من سياقاتها وتكويناتها الخاصة سواء أكانت هذه تنتمى إلى مجال الممارسات الخطابية أو إلى مجال المؤسسات والتنظيمات الاجتماعية أو الإدارية؟ أن ذلك لا يتحقق له، فى الواقع الأمر، إلا عن طريق ما يسميه الكاتب "بالتشكيلات" أو "التجهيزات" (dispositifs)، وهى ضروب من النماذج المعرفية أو المؤسسية التى يقوم ببنائها أو

اختيارها على أساس من المعطيات التاريخية أو الاجتماعية أو الفكرية التى لا تتطابق عادة مع آراء وتصورات العاملين معها سواء أكانوا فى مركز القيادة والتأثير أو فى مركز الخضوع والطاعة والتطويع. إن هذه التشكيلات، كما يلفت نظرنا إلى ذلك دولوز[٩]، تلعب دور النظم (régimes) التى لا تحكم المعطيات أو المفردات نفسها بقدر ما تحكم عملية صياغتها (énonciation) بحيث تبرز قدرتها على التغيير والابتكار والتحويل إلى تشكيل آخر، أو عدم قدرتها على ذلك، وهو ما يؤدى إلى ضروب من الانكسارات الاخفاقات وإعادة توزيع العناصر، من ثم، فى تشكيلات مرتدة.

ولعل أهم هذه التشكيلات التى يعتمد عليها فوكو فى ممارساته النظرية هى التشكيلات المؤسسية كنظام العزل نفسه الذى يوظفه فى وصف عمليات إجرائية متعددة من العزل والإقصاء والقطع والاستبعاد ليس فقط على مستوى الأحداث (أنماط العزل الفعلية والخيالية فى السجون والملاجئ والمستشفيات) وإنما كذلك على مستوى بناء الخطاب النظرى ومادته التصويرية نفسها من الاستعارات والكنايات التى توجه خيال القارئ، وكنظام "البانوبتكون" الذى يستخدمه كنموذج مولد لعمليات من المراقبة والانضباط التى لا يناط بها فقط محاصرة السجين، وهى عملية سلبية بحتة، وإنما إعادة بناء شخصيته ودمجها من جديد فى نظام السوية الذى يقوم عليه المجتمع. وربما كان "التشكيل الجنسى" الذى ابتكره فوكو ابتكارًا، هو أخصب هذه التشكيلات قاطبة، وذلك ليس بما يتيح له فحسب من إعادة توزيع كامل لمعطيات معروفة ومألوفة، وإنما بما يوفره له، بالأحرى، من إمكانيات ساعدته على قلب نظرية "القمع الجنسى" التى ينادى بها الماركسيون - الفرويديون، وعلى تفكيك "الصورة الخطابية-القانونية" التى تاخذها الأحداث التاريخية والاجتماعية فى ذهن الأغلبية من المؤرخين الأروبيين.

ذلك أن القول بأن هذا "التشكيل الجنسى" قد استطاع، خلال القرن الثامن عشر الفرنسى، أن يُحول بنية الزواج من نظام بحث للمصاهرة إلى نظام يقبل بنقل العاطفة وإشباع الجنس إلى داخل العلاقات الزوجية، أمر يسمح لفوكو بالادعاء بأن المجتمع لم يعد ينظر إلى الجنس من منظور الخطيئة والسقوط، ولا من خلال الصورة الشرعية التى تنظمه على مستوى المسموح والممنوع أو من حيث

درجة القرابة والوضع اللائحى للأفراد، ولا، أخيرًا، كخطر يهدد استمرارية الأوضاع الاجتماعية ودوام نظم نقل الملكيات والثروة، ومعنى ذلك، فى نظر الكاتب، أنه إذا كان نظام المصاهرة يرتبط بالاقتصاد بسبب وظيفته المألوفة فى كل المجتمعات وهى نقل الثروات والممتلكات والحفاظ على التركيبة الاجتماعية السائدة، فإن "الجهاز" أو التشكيل الجنسى المبتكر يؤدى الغرض نفسه، ولكن بواسطة وسائل أخرى متعددة وهى الاهتمام بالجسد وبعمليات التكاثر والصحة والسكان، والحرص على إقامة نظام كامل من المعرفة بأسراره ودقائقه الخفية بفضل استخدام تقنيات موازية لما ابتكرته الكنيسة فى إطار طقس الاعتراف والتوبة والغفران الذى لم تكف عن بثه ونشره بين جميع الفئات والطبقات الاجتماعية.

من ثم، إذا كانت عملية الاهتمام بالجسم من قبل السلطة لا يمكن أن تتم من غير تراكم معرفى أو تكوين مخزون من المعلومات والخبرات الدقيقة، وهو ما يوازى، ولكن من منظور الإرشاد الروحى والدينى، التقنيات المختلفة التى تستخدمها الكنيسة فى معرفة وتحليل الخطيئة والغواية، فإنه يصبح من الصعب القول بنظرية القمع الجنسى. ذلك أن القول بالقمع الجنسى من قبل السلطة بدعوى الحفاظ على الطاقة العمالية بهدف الإنتاج قول ينطلق أساسًا من نظرة "طبيعية" بحتة للجنس، كما يتعارض مع الإشكالية التاريخية التى يطرح فوكو الجنس من خلالها، طالما أن الجنس فى حد ذاته لا يخرج عن كونه وظيفة بيولوجية عامة لا تمييز لها ولا حضور إلا من خلال التنظيمات والتشكيلات الاجتماعية -التاريخية التى تضفى عليها دلالاتها الفعلية كممارسات حضارية وسلوك. أضف إلى ذلك أن قضية الاهتمام بالجسم أو الجسد من الناحية الجنسية لا يجب النظر إليها عند فوكو بمعزل عن وظيفة الجسم من ناحية عمليات الضبط (discipline) التى يبرزها فى تحليلاته لنظم العزل وقيام السجن كمؤسسة إصلاحية إبان القرن الثامن عشر.

إلا أننا لو فكرنا جيدًا فى خلفيات موقف فوكو من نظرية القمع الجنسى فى تاريخ المجتمع الغربى الحديث لوجدنا أن رؤيته الخاصة ليست، فى واقع الأمر، إلا الوجه المعكوس لهذه النظرية، وذلك لعدة أسباب مختلفة، وإن تداخل بعضها ببعض بشكل واضح. ففوكو يرفض نظرية القمع لأنه يرفض على السواء مبدأ التفسير الطبيعى أو البيولوجى للجنس الذى يمثله كل من رايش وماركيوز بالذات

خير تمثيل، ومبدأ التفسير القانونى والرمزى الذى لا يفصل عملية خرق قواعد التحريم عن نص التحريم نفسه، وهو مبدأ كان يقبله فى البداية على أساس أن التحريمات وخرقها لا يمكن أن تنشأ إلا من خلال علاقات رمزية، ثم انتهى إلى استبعاده مع رفضه لنظرية "لاكان" (Lacan) فى التحليل النفسى التى اعتبرها فى النهاية نوعًا من الإسقاط على واقع الممارسات الفعلية.

- يبقى السبب الاخير وهو ربما الأهم لانه ينبع من تحول نظرية فوكو نفسها بعد دمجه لمنظور السلطة بتحليلاته الأركيولوجية للخطاب. ذلك أن فوكو، كان ينطلق فى تحليلاته الأولى للحقول المعرفية المختلفة، التى تكونت من خلالها العلوم الإنسانية الحديثة، من منطلقات سلبية بحتة كعمليات العزل والإقصاء والتحريم والمنع والقمع إلى آخر هذه الإجراءات التى كانت تشكل، فى نظره، الخلفية المكبوتة الضرورية لقيام النظم العقلانية الحديثة. غير أنه ابتداءًا من دراسته عن نشأة السجن ووظيفته فى القانون الأوربى الحديث اخذ يدرك الدور الإيجابى الذى تلعبه ممارسات الضبط الكامنة خلف الواجهة الجزائية الرادعة للقانون فى بناء وبلورة معايير انضباطية وتنظيمية سيكون لها بالغ الأثر فى تشكيل ركيزة المجتمع الغربى الحديث. إن هذه المعايير سوف تحول الوظيفة السلبية لنظم الردع والضبط من عملية إيقاف وعزل وإعاقة وحبس إلى عملية نشر وتوزيع لميكانزمات وطرائق نشأت وتبلورت داخل المؤسسات العقابية والإصلاحية (السجون والملاجئ والإصلاحيات) والمؤسسات التربوية والتعليمية والتدريبية (المدارس والورش والمعسكرات) وأخيرًا داخل المؤسات العلاجية (المستشفيات والمصحات)، وذلك بحيث تشمل المجتمع بأسره وتضفى عليه، من جراء ذلك، نوعًا من التناسق والاتساق والتكامل. ولعل الأعجب من ذلك ، كما يشير أحد الباحثين، هو أن عملية التطويع الجماعى، التى كانت تشكلها ظاهرة انتشار نظم الضبط وتأصيل الروح المعيارية اللازمة لها، لم تكن تستبعد الأفراد. بل على الكس، أن هؤلاء ما كانوا ليفلتوا من قبضتها ولكن ليس من حيث كونهم أشخاصًا وإنما كأعضاء ووحدات تدخل فى تنظيمات وتشكيلات لا تقوم على اعتبارات شخصية وإنما على مبادىء تنظيمية وتقنيات فعالية ظاهرية بحتة[١٠].

لا جرم، من ثم، أن يسخر "بودريار" من مفهوم السلطة والجنس عند

فوكو، إذ طالما يؤمن كاتبنا بعملية تنظيمية تشمل جميع الشرائح الاجتماعية، فإن العلاقات السلطوية تتفتت إلى مالانهاية وتكاد تنصهر بين تعدد مستويات الضغوط ومستويات المقاومة إلى درجة تختلط فيها رغبة السلطة بسياسة الرغبة(١١). ومن ثم، نفهم مقالة فوكو بأن السلطة لم تكبح الجنس ولا الرغبة فيه وإنما ساعدت على انتشاره وإنتاجه فى صورة حقيقة تمكنها من الهيمنة على الإنسان وتسخيره لأغراضها وأهدافها. ولعل هذه الفكرة "الإنتاجية" التى ينادى بها فوكو، وإن كان "بودريار" لا يفهم كيف تكون هناك دعو إلى التحرر من غير وجود نوع من الكبت الأولى، أقرب إلى طبيعة المجتمع الرأسمالى المنتج، إذ أن هذا الأخير، كما ينتج الميكانزمات والتقنيات والسلع، ينتج كذلك الجنس ويستثمر موضوعات الرغبة وما يثار حولها من طاقة وتوتر وإشغال للخيال من خلال تجارة رابحة يطلق عليها اسم "التحرر" الجنسى.

إن الحرية الجنسية قد اصبحت الآن واقعًا فى الغرب، كما أصبحت تجارة منظمة ومدرة، تجارة تموضعت من خلالها المرأة وأصبحت بسببها سلعة رائجة تستخدم فى شتى أغراض الحياة الاجتماعية، فهى وسيلة عرض وإعلان وأداة إغراء وجاذبية لا تكف عن إشباع حاجات خيالية و"ضرورات" وهمية لا يكف عن إنتاجها عالم الرأسمالية المتطور من منطلق ترويج السلعة والتفنن فى أساليب العرض والبيع. إلا أن فوكو، بالطبع، لم يقصد إلى إدانة ذلك، وإنما على العكس أراد إدانة استخدام السلطة للجنس كوسيلة من وسائل إشغال الناس والسيطرة على أذهانهم. نقصد أنه لم يدن الحرية الجنسية من حيث هى حرية، بل على العكس إنه يريد تعميق هذه الحرية ورفع كل أنواع الحواجز المقامة عبر التاريخ على طريق الجنس، وإذا كان يدين شيئًا فإنما يدين خبث السلطة كما يدين الوسائل الملتوية التى تلجأ إليها فى إنتاج ألوان من "الحقائق" الوهمية التى تنسج حول الجنس وتجعل منه موضوعًا مطلقًا وهوليس فى حد ذاته بموضوع، وإنما مجرد نشاط عادى لا يخص إلا إشكالية الفرد فى علاقته "الأخلاقية" بالآخرين.

إن التحرر، الذى يسعى فوكو إلى تحقيقه، هو نوع من التحرر الجذرى الذى لا يتم، فى نظره، إلا بالتخلص من ربقة العقد والمركبات النفسية التى نسجها التحليل النفسى حول "دخيلة" الإنسان، وبالذات من نظرية "لاكان" التى تجعل من

الرغبة مرادفًا لنقص جذرى يخص الواقع الحضارى للإنسان، هذا الواقع الذى يسبق، فى نظره، ويفسر مشاعر وأحاسيس الظلم الاجتماعى والقهر السياسى، والذى لا يمكن إشباعه، من ثم، إلا عن طريق الأحلام. إلا أن الذى سيقوض دعائم "اللاكانية" ليس هو فوكو، وإنما صديقه النيتشوى "دولوز" الذى ينقل الرغبة من مستوى "النقص" إلى مستوى الفعل "الإيجابى" على طريقة نيتشة، وذلك بانتزاعها من المنظور الماركسى الذى يربطها بعلاقات الإنتاج والأيديولوجيات الملازمة لها، وكذلك من منظور اللاشعور الذى يردها إليه فرويد، لربطها بمبدأ "إرادة القوة" النيتشوى. من ثم تصبح الرغبة، على مستوى الفعل الإيجابى، رغبة إنتاجية فعالة أى رغبة فى السلطة، وعلى مستوى رد الفعل، رغبة فى القهر، وهى ما تبرزه من المنظور النيتشوى أخلاقيات العبودية عبر قيم الطاعة والزهد والتفانى والتضحية بالذات، وهى نفس القيم التى سيبلورها التحليل النفسى فى أشكال كثيرة وعلى رأسها، من غير شك، عقدة الذنب الأوديبية(١٢). من ثم نفهم ثورة فوكو على التحليل النفسى وعلى آخر رموزه الشهيرة "جاك لاكان"، كما نفهم محاولته إبراز إشكالية "جنسية-أخلاقية" بعيدة كل البعد عن المنظور النفسانى.

وليس من شك فى أن إبراز دور التحليل النفسى فى الحفاظ على معايير السوية، التى لا تشكل، فى نظر الكاتب، إلا نوعًا من الامتداد لمعايير الانضباط التى أنتجتها مؤسسات الدولة إبان قيام ما أسماه بنظام "السلطة -الحيوية" (bio- pouvoir) فى القرن التاسع عشر، هو الذى يفسر لنا الدعوة إلى مناهضة الطب النفسى الوضعى وإلى تحرير مفهوم المرض العقلى من إسار التشخيص الواحدى الجانب الذى يسقطه الطبيب على مرضاه. ومن ثم، ليس بغريب أن يربط فوكو بين الوظيفة الدفاعية المناطة بعمل المحلل النفسى وبين الدور "الأركيولوجى" الذى لعبته تقنيات الاعتراف ومحاسبة الضمير فى التمهيد لقيام علم التحليل النفسى. وهكذا يستطيع فوكو أن يبرز دور التقنيات التحليلية سواء عبر النموذج التقليدى للاعتراف أو عبر النموذج الحديث للتحليل النفسى فى تشكيل الرؤية التفسيرية التى ستهيمن طويلاً على مفهوم الذات والشعور فى الوعى الغربى. أى أن البحث عن "حقيقة" الذات فى إطار الصراع بين عالمين متعارضين: بين عالم الطبيعة والغريزة والدفعات العمياء والهدامة من جهة وعالم الحضارة والمعيارية والسوية من جهة أخرى ليس إلا نتاجًا لهذه التقنيات التاريخية.

لقد كان على فوكو أن يضع حدًا لهذا المفهوم الدلالي - التفسيرى للذات، كما كان عليه أن يقضى على كل التصورات الانعكاسية التى تجعل منها مجرد تعبير أيديولوجى لعلاقات الإنتاج أو جزءًا من عملية الشعور وإدراك العالم كما كان عليه أن يستبعد من دراسته للمجتمع، الذى تشكل تقنياته ومعاييره الأخلاقية الخلفية التى تبرز من خلالها الذات، نموذج "الشرعية القانونية"[١٣]، الذى يحجب دراسة عملية توزيع السلطة نظرًا لبلورته لدور الدولة ومؤسسات الحكم وإهماله لعمليات المقاومة والمعارضة التى تقابلها حركة السلطة فى مختلف وحدات وتكوينات الجسم الاجتماعى. ذلك أن حصر دراسة عملية السلطة فى نطاق الدولة وهيمنة الطبقات المتحكمة فى عملية الإنتاج وتوزيع الثروة القومية تحدد الرؤية العامة للمجتمع فى إطار ثنائية لا يمكن تجاوزها، وهى ثنائية القمع ومعارضة القمع وثنائية التحريم وخرق التحريم. وليس من شك فى أن هذه الرؤية تعمل على تبسيط علاقات القوى المتصارعة والدور المركب الذى تلعبه على مختلف مستويات الحياة الاجتماعية. كما أنها تفرض على موضوع البحث بعض التوجهات النظرية التى تمليها على الباحث قناعات معنية بفلسفات مسبقة لتفسير التاريخ، وهى فلسفات تُسْقَطُ فى الواقع، على الممارسات الفعلية للسلطة فى المجتمع.

أضف إلى ذلك أن عملية إبراز الوظيفة الإيجابية التى تهدف إلى تحقيقها التشريعات القانونية لا تبرز إلى حيز الوجود إلا بمحاولة تجاوز صياغتها الظاهرة التى غالبًا ما تعكس الصورة المثالية التى يحاول أن يرسمها كل مجتمع لنفسه. لا جرم، من ثم، أن نرى كل دساتير العالم تقر مبادئ الحق والعدالة واحترام حقوق الإنسان وحرياته الأساسية، وإن كان ذلك لا يعبر، إلا فى أدنى الحدود، عن الواقع الفعلى للممارسات القانونية. وليس المقصود هنا، بالطبع، من الوظيفة الإيجابية إلا الحتميات الاجتماعية والضرورات التاريخية الفعلية لواقع علاقات القوى التى يخدمها القانون وأن اتخذ فى صياغته، كما هو مألوف، طابع العالمية والشمول.

إن تحرير واقع الممارسات الاجتماعية من الإطار القانونى، الذى تبرز من خلاله عملية إضفاء الشرعية على دور السلطة، يتيح لفوكو تحرير هذه الممارسات من فكرة القمع والقهر التى كانت مسيطرة على أبحاثه الأولى حول تاريخ الجنون ونشأة مفهوم الأمراض العقلية، وإبراز عمليات بث وانتشار تنظيمات وآليات

ومعايير الضبط والعقلانية التى فرضتها الظروف التاريخية لبناء وترشيد الدولة الأوروبية الحديثة. ولا شك أن انتشار مثل هذه الآليات يعمل على دمج الافراد من خلال عمليات ترشيد دقيقة وبالغة الخصوصية، وهذا هو ما حاول الكاتب أن يبرزه من خلال تحليلاته لبعض التجارب التاريخية الدالة مثل الجنون والمرض والسجن والجنس. إلا أن عملية الدمج هذه لا تتم، فى الوقت نفسه، من غير إحداث مجموعة لا تحصى من المقاومات وعلاقات الصراع التى غالبًا ما تدخل فى مواجهات، "غير منظمة" مع أشكال السلطة. إن هذه المواجهات التى لم تصل بعد إلى حد التنظيم والثورة، هى التى تعنى فوكو بآخرة نظرًا لما تحتويه من إمكانيات خلق التنوعات الفردية وما تتضمنه من ابتكارات تكتيكية وطرائق متنوعة قد تكون فى صورة تحالفات وتضامنات ضد "الامتيازات" الفئوية أو المعرفية وقد تكن نوعًا من المقاومة الرافضة للتفسيرات الأيديولوجية أو، باختصار، «للطريقة التى توظف بها المعرفة وتدار وفقًا لعلاقتها بالسلطة»[١٤].

معنى ذلك أن فوكو بعد دراسته للممارسات الاجتماعية -السلطوية المختلفة فى تطويعها للفرد وإبرازه فى صورة موضوعية بحتة كشىء قابل للمعرفة والتفسير والتحليل أخذ يعنى بإبراز الجانب الآخر من الفرد وهو إنتاج ذاتيته وحقيقة هذه الذاتية كمحصلة لتداخل علاقات الضبط والتطويع بعلاقات المقاومة التى يظهرها الأفراد. ومن هنا يتبين لنا أن هناك، كما يذهب فوكو، صورتين للفرد قد تم ظهورهما فى العالم الغربى: صورة الفرد الخاضع تمامًا لضوابط السلطة والمتطابق مع معاييرها، وصورة الفرد المتمسك بهويته، الواعى بها. ويعتقد فوكو أن الصراع من أجل الحفاظ على هوية الفرد تبدأ مع حركة الإصلاح الدينى المعروفة بالبروتستانتية إبان القرن السادس عشر، وإن كان من المعروف أن بروز الروح الفردية فى فرنسا لم يتبلور إلا على إثر التصدعات الكبرى التى أحدثتها الثورة الفرنسية فى البنية الطبقية الجامدة التى ورثها المجتمع الفرنسى عن العصور الوسطى.

ويعتقد فوكو أن السبب الرئيسى فى شحذ هذه الروح الفردية هو الطابع الشمولى أو الطبقى الصارخ الذى اتخذه جهاز الدولة فى مواجهته اليومية للواقع الاجتماعى، كما يعتقد أن الدولة قد عملت منذ القرن الثامن عشر على تبنى ما

يسميه "بالسلطة الرعوية"، التى كانت لها وظيفتها التعليمية والتهذيبية الخاصة فى قلب الكنيسة المسيحية، وذلك بعد تعديلها وتحويلها إلى نوع من الرقابة الصحية على المواطنين وإلى نوع من الاهتمام برفاهيتهم وسعادتهم على هذه البسيطة. وليس من شك فى أن أهم أسباب هذا الاهتمام هو فطنة الدولة الحديثة إلى دور السكان والصحة العامة فى بناء قوتها وتدعيم الثروة الوطنية. ومن الواضح أن ما يقصده فوكو بالسلطة الرعوية ليس إلا مجموعة السياسات الاجتماعية التى ترسمها كل دولة رشيدة لنفسها بغرض تحقيق أهدافها بصورة منظمة ومخططة. إلا أن المصلحة العامة كانت غالبًا ما تختلط فى هذه الأزمنة السابقة على قيام الدول الديموقراطية المعاصرة، التى لا تفلت بدورها من الشكوك والاتهامات، مع مصلحة الطبقات الثرية المهيمنة على زمام السلطة.

مهما يكن من أمر، فإن هذه السلطة الرعوية لم تكن حكرًا على الدولة وحدها إذ أنها انتقلت، وفقًا لما يذهب إليه فوكو من انتشار آثار السلطة فى الجسم الاجتماعى كله، إلى أجهزة البوليس والأمن والمؤسسات الاجتماعية والتربوية والطبية، بل وإلى الأسر نفسها عن طريق التوعية والوعظ. ولقد استهدفت هذه السلطة، بغرض السيطرة على الأفراد، جمع البيانات اللازمة حول موضوعات ذات طابع "كمى" وإحصائى كالاقتصاد والسكان وأخرى حول موضوع ذى طابع "تحليلى" كشخصية الفرد. ومن ثم يدعو الكاتب إلى التخلص من كل أشكال الذاتية المتوارثة عبر القرون وذلك بقدر ما تمثل هذه الذاتية المفروضة إحدى الوسائل الخبيثة التى استخدمتها الدولة الحديثة، تحت ستار العقلانية وتحديث قوة الدولة، فى استعباد الأفراد وإخضاعهم لسيطرتها(١٥).

ولكن يا ترى ماذا يقصد فوكو بحديثه عن الفرد وبضرورة تحريره، من ميكانزمات الضبط والتطويع؟ هل هو يقترب فى مفهومه من نظرات ماركس وفيبر اللذين ينسبان، كما يقول الباحث الإيطالى "بيزورنو"(١٦) إلى علاقات الإنتاج أو الوظائف التنظيمية دورًا أساسيًا فى تشكيلها للفرد وإعاقته عن التطور أو النمو وفقًا لرغباتها الخاصة أم أن منظوره يختلف عن رؤيتهما؟ وذلك لأن هذه الأخيرة تفترض، مهما يكن دور الميكانزمات الأولية، صورة مسبقة عن "إنسان" حقيقى له مصالح ومطامح فعلية، وإلا لم يكن هناك معنى، بالنسبة للماركسيين مثلاً، لمفهوم "الضمير الزائف".

لقد أوصى فوكو، كما لاحظ ذلك الباحث الإيطالى، بعدم اعتبار الفرد مجرد "نواة" أولية سلبية تفعل بها السلطة ما تشاء وتشكلها بطريقة "عشوائية". أى أن الفرد، فى رأى كاتبنا، ليس سابقًا على السلطة، وإنما هو إحدى "آثارها الأولى" كما يُحب أن يقول. ويخلص "بيزورنو" من ذلك إلى أنه يجب استبعاد تفسير الفرد على أنه "ذات فاعلة، ثابتة الهوية" أو اعتباره إحدى "المعطيات" التى علينا أن نسلم بها مسبقًا فى أى بحث نجريه عن الإنسان. على هذا النحو، يبدو الطابع الاتفاقى البحت لمفهوم الفرد عند فوكو، فهو يجب أن يخضع مثل غيره من الأحداث الأركيولوجية، كما يقول "بيزورنو"، لعمليات التشتيت والتناثر الضرورية لفك كل الارتباطات والتراكمات التى يقيمها حوله الشعور العام فى كل عصر[١٧].

وهكذا تبرز لنا الصورة الوظيفية المحضة للفرد عند فوكو. وذلك يرجع، من غير شك، إلى المفهوم الاستراتيجى الأساسى الذى يبنى عليه الكاتب تصوراته للمجتمع ولعلاقات القوى التى تحركه. معنى ذلك أن فوكو لا يرى الظواهر الاجتماعية إلا من خلال عمليات تكتيكية ومناورات تتصارع فيها القوى وتتشكل على إثرها السلطة ولكن من غير أن تصل قط إلى مرحلة نهائية وحاسمة وإلا فقدت معناها كعلاقة قوة لا تقوم أو تستمر إلا بوجود حركة مقاومة لا تكف عن مناوءتها. وليس من شك فى أن ما يرمى إليه فوكو من ذلك هو تجريد مفهوم الفرد من كل عمليات التشكيل التى قامت بها السلطة، عبر التاريخ الحديث، لإضفاء مضامين وأشكال معينة على الفرد بغرض تثبيته فى صورة هوية محددة ومستمرة ودمجه بإطار مرجعى من النظم والقواعد المعيارية التى ترسم له حدود المسموح والمعقول والمقبول، بحيث يعتبر أى خروج على هذه الحدود نوعًا من المروق والجنون والجريمة. وبالطبع ليس المقصود بذلك هو أن الفرد يستطيع أن يعيش خاليًا من كل "مضمون" وبعيدًا عن كل تأثير اجتماعى أو اقتصادى أو ثقافى، وإنما المقصود أن الفرد ليس إلا حصيلة هذه المؤثرات أو الموجهات، التى يلعب التاريخ فى تخصيصها الدور الرئيسى الحاسم، ولكن مع فارق بسيط وإن كان بالغ الأهمية، وهو أن الفرد فى رد فعله تجاه قوى السلطة الضاغطة عليه يتميز إلى حد ما بأسلوب رد فعله، أى بطريقة تجاوبه أو رفضه.

إن هذه الطريقة، التى نشير إليها، هى نفس القدرة التى تحدث عنها فوكو

بصدد الدعوة إلى "الانفكاك" عن الأفكار والمفاهيم التقليدية الشائعة بغية تأكيد الذات وزيادة التعرف على النفس من منطلق المغايرة. إن الفردية تكون، من ثم، فى عدم التطابق مع الآليات الاجتماعية والسلطوية التى تميل إلى إنتاج سلسلة من الكائنات "المتجاوبة" مع أهداف السلطة وعلاقات الهيمنة. لا شك أن إبرازها أو تحريرها من قبضة المعايير السائدة ليس معناه إلا تحقيق مواقف نقدية من السلطة الحاكمة.

إن هذه المواقف النقدية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بطبيعة العمل الفلسفى نفسه عند فكو. ذلك أن فوكو لا يعنى فى دراسته التحليلية للماضى بدراسة التاريخ من أجل التاريخ، إنما من أجل تفسير وتوضيح بعض إشكاليات الحاضر. ولكن بما أنه، كما يقول راشمان، لا يؤمن بالعلاقات السببية ولا باستمرارية التاريخ، فإنه لا يرى فى الحاضر مجرد نتيجة للماضى، وإنما يرى فيه إحدى الاحتمالات الممكنة المتولدة عنه أو إحدى الحالات الخاصة التى قد تم تحقيقها(١٨).

من ثم، فإن الغرض من دراسة التاريخ فيما يخص بعض المؤسسات الغربية، التى يرى فيها الكاتب ضربًا من القبليات التاريخية لبعض الممارسات السلطوية الحالية، ليس هو الوعظ أو التثريب وإنما إفساح المجال لإمكانية التعرف على أشكال أخرى محتملة من التطور أو الأحداث، لأن حركة التاريخ، فى نظره، لا هى حتمية ولا منطقية ولا غائية، وإنما مجرد حصيلة لتدافع وتصارع عفويين لعلاقات القوى. ولا شك أنه بهذه النظرة المتحررة من أغلال الماضى يمكن إصلاح الحاضر وتصويب مساره، ولكن ذلك لا يتم إلا باليقظة المستمرة والمقاومة العنيدة لعمليات الخداع الأيديولوجى وعمليات الإدماج اليومى التى تمارسها ميكانزمات السلطة ومعاييرها التنظيمية تجاه الأفراد والجماعات.

ولعله من الغريب حقًا أن يكون فيلسوف "موت الإنسان"، هذا الوهم الذى ابتكرته ابستمولوجيا القرن التاسع عشر على أثر تصدع مبدأ "اللامحدود" الذى قامت عليه نظرية التمثيل فى العصر الكلاسيكى، هو المعنى بتحرير الفرد وإنقاذه من سجن الميكانزمات الاجتماعية والحتميات السلطوية. أليس هذا الفرد هو هذا الظل عينه الذى سطع على خلفيته الرمادية نور العقل الكلاسيكى، وهذا الصمت الذى أراد كاتبنا أن يعطيه الكلمة عبر غمغمات الجنون؟ إن كل ما

استبعدته المعارف العقلية لتحقق وضعيتها كعلوم ذات مردود عملى أو نفعى وكل ما استبعدته السلطة من خلال نظم الضبط وآليات التنظيم يعود إلينا فى شكل ذات تحاول، بالرغم من كل ما تعرضت له من ضغوط تاريخية، تحقيق نفسها فى شكل من أشكال السلوك أو فى أسلوب من أساليب الوجود. إن الذات التى نحن بصددها هى أشبه بمنطقة الظلال التى لم تصلها بعد أضواء العقل والعلم، وهى التى تظل، من ثم، منطقة المخاطرة واللامتوقع بالنسبة للسلطة التى تسعى، بحكم وظيفتها، إلى بسط سيطرتها على كل أبعاد الإنسان سواء فى صورته الاجتماعية أو الفردية. إلا أن الذات، من هذا المنظور، تظل االوجه الآخر من السلطة، هذا الوجه الذى يبقى قابعًا فى عتمته طالما أنه لم يدخل بعد فى حقل المعرفة - السلطة وفى شبكة ممارساتها الخطابية المشروعة.

غير أن فوكو قد قرر بأخرة أن يعنى بألقاء الضوء على الذات نفسها، لا على الذات كإحدى الإفرازات السلبية للسلطة، وإنما على وجودها كحقيقة واقعة فى قلب الممارسات الأخلاقية. ولقد أراد كعادته أن يختار مجالاً محددًا ليبرز فيه الدور الخاص، بل والبالغ الخصوصية للذات كحقيقة أخلاقية. وكان هذا المجال هو الجنس بلا منازع لما له من أواصر وثيقة، لأسباب تاريخية بعينها أهمها تعميم ظاهرة طقس الاعتراف ونشأة علم التحليل النفسى، بقضية حقيقة النفس البشرية فى الفكر الغربى. معنى ذلك أن اهتمام فوكو بتحليل الذات من خلال موضوع الممارسات الجنسية كان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بقضية الحقيقة. إلا أنه ربما كان الاهتمام بالحقيقة هو نفسه جزءًا من اهتمام الكاتب بعلاقة الجنس والذات بالسلطة. غير أن الفترة الأخيرة من حياة الكاتب كانت، على كل حال، مكرسة بصورة واضحة لدراسة ما أسماه بقضايا "الاهتمام بالذات".

خلاصة القول فى ذلك أن موضوع دراسة الجنس كان له شقان عند فوكو: شق خاص بنشأة نظام "السلطة - الحيوية" (bio- pouvoir) وما يؤدى إليه من عمليات تنظيم السكان ما يولده أيضًا من إفرازات أيديولوجية خاصة بتحسين النسل والموضوعات العرقية، وشق آخر يتصل بقضية العلاقات الحميمة التى تنشأ بين البشر حينما يتم للإنسان تجاوز النشاطات البيولوجية البحتة، وهو ما يطرح علينا قضية الحقيقة والذات التى سوف تحظى باهتمامنا الآن.

إن ارتباط الحقيقة بالذات لا يأخذ، عند فوكو، شكل العلاقة المألوفة التى يراها بين سلوك الإنسان وبين الغايات المنشودة من هذا السلوك. من ثم، فهو لا يأخذ فى الاعتبار القيم المفارقة التى توجه هذه السلوك وتضفى عليه طابعه الأخلاقى، وذلك بالقدر الذى لا تجعل فيه الفعل يفنى فى آنيته المباشرة. بل على العكس من ذلك تمامًا، إنه ينطلق من الأرضية النيتشوية التى لا تضفى قيمة إلا على الفعل نفسه فى عشوائيته أو عفويته المحضة، أى الفعل فى تأكيده لذاتية صاحبه وفى تأكيده، من خلال هذه الذاتية، لإرادة الحياة الأولية التى تجب كل إرادة. وليس من شك فى أن هذه "المسلمة" الأولى هى التى تشكل، فى نظرنا، الموقف الأساسى لفوكو من واقع الغرب الأخلاقى، كما تفسر نفوره العميق من كل نظام القيم والمثل التى تؤكد هذا الواقع وتثبته عن طريق تطويع الفرد وصبه فى قنوات موجهة وإن اتخذت أشكال العقلانية والتنظيم من جهة وأشكال الحقيقة الأنطولوجية - النفسية من جهة أخرى.

إلا أن هذه "الحقيقة" ليست إلا مجرد مسلمة يقبلها فوكو ضمنًا، إذ أن أى اختيار لا يحتاج، من المنظور النيتشوى نفسه، إلى تبرير منطقى أو عقائدى طالما ان كل الحقائق أولية أو غير أولية هى بالفعل تفسيرات وتقييمات جاهزة. لذلك سنلاحظ ظهور هذه الحقيقة فى كتابات فوكو الأخيرة عن اللذة والاهتمام بالذات عند اليونان فى شكل خلفية أخلاقية وجمالية مسقطة على الفكر اليونانى نفسه، بينما هى لم تكن تبرز من قبل عبر الممارسات الخطابية الغربية التى أفرد لها الكاتب العدد الأوفر من دراساته وتحليلاته إلا من خلال بروتوكولات وقواعد محددة "للقول - الحق"، كما يقول "بول فين"[١٩].

نريد أن نقول، بعبارة أخرى، بأن هناك صورتين للحقيقة عند فوكو: صورة ذاتية محضة وثيقة الصلة برؤيته للفعل الإنسانى الحر، وهى التى سيقدمها لنا بطريقة إيجابية عبر النموذج الأخلاقى - الجمالى للسلوك اليونانى - الرومانى، وصورة أخرى إجرائية بحت لا قيمة لها إلا داخل الأنساق المعرفية - السلطوية والحقول الخطابية المتصلة بها التى توظفها بطريقة قبلية مقننة ومحددة. وليس من شك فى أن هذا المفهوم الأخير للحقيقة لا يشكل فى حد ذاته سرًا مستغلقًا، إذ أنه من المعروف أن كل أشكال السلطة، سواء حاليًا أو عبر التاريخ، تحرص بطريقة

معلنة وغير معلنة على تقديم روايتها وتفسيراتها الخاصة، ليس فحسب للأحداث الجارية، وإنما كذلك لكل عناصر التراث والتاريخ إلا أنه إذا كانت هذه حقيقة مألوفة ومستهلكة، فإن الذى يعنى فوكو من تقريرها هو إبراز الدور التاريخى للسلطة فى صناعة المعرفة نفسها وتحديد قنواتها ومناهجها من خلال مختلف أنظمة الدولة ومؤسساتها التى لا تلعب دورها المؤثر والفعال فى توجيه الرأى العام فحسب، وإنما كذلك فى تربية أجيال بأكملها.

أما الصورة الإيجابية للحقيقة، وهى التى وسمناها بالذاتية، فهى لم تعمل قط بصورة معلنة أو على الأقل صريحة، ذلك أنها لم تبرز خلال الأعمال العديدة التى كرسها الكاتب لنقد مؤسسات الدولة الليبرالية الحديثة إلا بطريقة تلميحية غير منظمة، وذلك ربما لارتباط هذه الصورة، كما نراها فى دراسة الكاتب عن "تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى"، برواسب المنهج الفينومينولوجى الذى كان لا يزال مستحوذًا على عقله حينذاك، وربما أيضًا لأن هذه الصورة لم تكن تشكل معالم واضحة ومتكاملة نظرًا لارتباطها بالجوانب السلبية البحتة التى قامت على أنقاضها العقلانية الديكارتية ثم المنهجية العلمية الوضعية التى تلتها إبان القرن التاسع عشر. مهما يكن من أمر، فإن هذه الصورة "الغائمة" لحقيقة الإنسان الأولية، التى عملت السلطة العقلية والموضوعية العلمية على كبتها، كانت غالبًا ما تبرز عبر لوحات تأثيرية يربطها الكاتب ببعض الموضوعات الأدبية والفنية التى تثير فينا لواعج الحسرة وعوامل الدهشة والتأمل العميق. ولقد كان لهذا العامل "التأثيرى" دوره الفعال فى خلق نوع من التعاطف مع الأشكال المطحونة من السلبيات الاجتماعية التى عمل العلم على طمس "آدميتها" ودمجها فى قوالبه "الباثولوجية" الجامدة.

إلا أننا نرى الكاتب، بعد اهتمامه بتحليل تقنيات التطويع الداخلى للذات التى ينسبها إلى دور المؤسسة الكنيسة والتى يزعم بأنه قد تم ترحيلها فى أشكال موازية إلى بقية أجهزة الدولة التعليمية والتربوية والعقابية، يأخذ فى إسقاط تصوراته "المثلى" للحرية على السلوك الأخلاقى لليونانى القديم. وفى هذا المجال يعمل فوكو على بناء صورة تكاد تكون "مثالية" للأخلاق اليونانية، وذلك بربطها بمفاهيم ذاتية وإرادية تختلف اختلافًا جذريًا عن مبادئ الإلزام الأخلاقى التى تضبط السلوك المسيحى. ولقد حاول فوكو، فى البداية، أن يقيم نموذجه اليونانى للأخلاق على

أساس من التوافق أو المواءمة بين متطلبات السلطة المدنية، التى تقع مسئوليتها على عاتق الأحرار، وضرورات السيطرة على النفس. ثم نراه بعد ذلك يسعى، بفضل بعض التفسيرات الشخصية للفلسفة الرواقية المتأخرة، إلى تحويل هذا التوازن إلى نوع من الإحساس الداخلى البحت باحترام الذات، وهو ما يدفع الكاتب إلى ربط غاية هذا السلوك بنوع من تحقيق المتعة الجمالية الخالصة أو بتأكيد نوع من السلوك الجمالى فى الحياة.

ولقد أُخذ على فوكو عدم تقديره لواقع السلطة فى المجتمع اليونانى القديم، وذلك لأن غياب قواعد الإلزام الخلقى لا تعنى بالضرورة اختفاء كل مظاهر السلطة وقيام الالزام على أساس فردى بحت. ذلك أن السلطة، كما يذهب "ماريو فيجيتى"، لا تختفى تمامًا فى مثل هذا المجتمع وإن لم تتخذ الصورة القانونية أو التشريعية التى نألفها حديثًا. فهى، فى واقع الأمر، تتركز بطريقة غير معلنة حول نقاط استقطاب ومراكز جذب لها فعاليتها وآثارها المحسوبة مثل "البطل" و"الأسرة" و"المدينة" و"الوضع الاجتماعى" و"العمر" و"الجنس" وغير ذلك(٢٠). كما يعيب الباحث نفسه على فوكو تجاهله لعملية التنظير العقلانى الحاسم التى تم على إثرها، منذ ظهور برمنيدس وحتى أرسطو، التطابق التدريجى بين فكرة الوجود ومفاهيم الطبيعة والحقيقة، وهو الأمر الذى سيُخضع الطبيعة لحكم العقل كأساس شرعى لكل عملية تنظيرية. ومن ثم، فإنه يصبح من الصعب فصل سلطة العقل كأساس معيارى بفرض سلطانه على الطبيعة، كما يفرضه على كل أشكال البناء النظرى (المنطق، الرياضيات، الفلك، البيولوجيا) فى علاقتها بأشكال السلطة الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية والتعليمية(٢١).

ومن ثم، يتبين لنا مدى الوهم الذى يقع فيه فوكو حينما يربط بين جماليات السلوك الأخلاقى وبين الذاتية الفردية الخالصة كنوع من العلاقات القائمة على الاختيار الحر المحض. ذلك أن فكرة قيام غائية السلوك الأخلاقى على نوع من الرضا الذاتى أو المتعة الفردية البحتة، كما يصورها الكاتب لدى فلاسفة وحكماء الرواقية المتأخرة لا أساس لها من الصحة، كما يذهب "بيير هادو"(٢٢). فـ"سنيكا" (Sénèque) مثلاً الذى يعتمد عليه فوكو كثيرًا فى تحليلاته لا يجد متعة الفعل الأخلاقى فى ذاتيته الفردية المباشرة، وإنما فى "الجزء" الأفضل من هذه

الذات"، وهو الجزء الذى يتوجه إلى الخير ولا يستهدف إرضاء الشخص نفسه وإنما تحقيق الفضيلة، أى التطابق مع العقل العام المفارق أو المتسامى بالضرورة. ويضيف الباحث نفسه بأن دعوى فوكو بأن التمرينات الروحية التى يسميها "تقنيات الذات" تهدف عند الرواقيين والأفلاطونيين إلى تكوين الذات والحصول على لذة ذاتية يبدو له أمرًا غريبًا على الفكر القديم خاصة وأن "سنيكا" تحدث صراحة عن انتماء الإنسان إلى نوع من الكلية الإنسانية والكونية (Toti se inserens mundo)(٢٣).

ومن الواضح إذن أن إعجاب فوكو بنموذج السلوك اليونانى القديم، وهو إعجاب لا يكف عن إظهاره فى السنوات الأخيرة السابقة على موته عام ١٩٨٤، قد دفعه إلى إسقاط تصوراته الخاصه أو قل أمانيه الخاصة عليه مع علمه وإيمانه الراسخ بأن التجارب التاريخية تجارب فريدة لا تتكرر، وبأنه لا يمكن نصح المعاصرين باتباع نموذج أخلاقى أو سلوكى غير نابع من حياتهم ومن عصرهم. ولا شك أن هذا الإسقاط، خاصة إذا وافق هوى فى النفس، لمن الأمور التى يسهل حدوثها وبوجه خاص لدى كاتب يطبق هذا النموذج الإسمى الذى ينتزع الأحداث من أطرها الكلية ويستخدمها كقوالب فارغة (هنا تكمن خطورة المنهج الوظيفى) يسهل حشوها بتصورات متطابقة مع مضامينها التاريخية الفعلية.

وهكذا نرى أنفسنا مدفوعين إلى التساؤل مرة أخرى ومرات ومرات عن "حقيقة" هذا الإنسان الذى يريد تحريره فوكو بعد أن عمل جاهدًا فى دراسات طويلة متأنية على رفع الحجب والأقنعة السميكة التى صنعتها له السلطة بتقنياتها وعلومها المختلفة عبر التاريخ. يا ترى هل كان يريد فوكو من نقده المتصل للسلطة وأجهزة الدولة الحديثة، وهو مشروع يشارك فيه عدد غفير من الكتاب الغربيين المعاصرين، التخلص فعلاً من السلطة لتحقيق "إنسان" وهمى لا وجود له إلا كأمنية خالصة تداعب خيالنا حينما نشعر بوطأة المجتمع وثقل هياكله وتنظيماته التى لا تتلاءم مع أى نوع من أنواع العفوية أو التلقائية البشرية؟

لا شك أنه من الصعب تصور ذلك طالما أن الإنسان لا وجود له خارج إطار السلطة والتنظيم، كما أن حريته الثمينة التى يحرص عليها كل الحرص لا معنى لها إلا إذا كانت هناك حدود على الأفراد أن يلتزموا بها وإلا انقلبت وبالاً عليهم، وتحولت إلى عبودية صرفة. إلا أن السلطة ميالة بطبيعتها إلى الإستبداد إذ أن

جوهرها هو الامتداد والانتشار والهيمنة والسيطرة، ومن ثم وجب على المجتمع المدنى ممثلاً فى أجهزته ومؤسساته النيابية وفى تشريعاته القانونية والدستورية أن يعمل على وقف هذه السلطة عند حدود معينة، وهى عين الحدود التى تنظمها القوانين والتشريعات والأعراف المتبعة. إلا أن هذا التوازن لا يتم أبدًا بصورة مثلى، فالتجاوزات لا تتم فقط، كما يظن البعض، من قبل السلطات المركزية أو "الفوقية" وإنما تحدث، كذلك على جميع المستويات الاجتماعية "التحتية"، وهى تجاوزات، فى أغلب الأحيان، خبيثة وملتوية، وقد تصطنع الإطار الشرعى نفسه فى تحقيق أهداف واستراتيجيات أصحابها. غير أن حيوية كل مجتمع أو غفوته تتوقف على مدى وعى أفراده وإحساسهم بحقوقهم ومسئولياتهم تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين. ومن هنا نفهم أهمية دور الكاتب أو المثقف المتحرر، من أمثال فوكو وسارتر ورسل وغيرهم، فى بلورة هذا الوعى وتوجيهه الوجهة الصائبة. ومع ذلك، فإن فوكو يظل متميزًا عن غيره من فلاسفة النقد والتغيير المعاصرين بعدم إيمانه بمبادئ العالمية الإنسانية، فالعالمية، مثل تلك التى قامت عليها فلسفة التنوير، ليست فى نظره إلا ضربًا من التصور المجرد، كما أن الإنسان لا يوجد بطريقة شمولية وإنما من خلال مشاكل محددة وقضايا بالغة الخصوصية يتحتم على الفيلسوف أن يعى خلفياتها التاريخية، وأن يدرك أن تحليلاته لها ومحاولاته لصياغتها والدفاع عنها ليست هى الأخرى إلا محاولات جزئية ومؤقتة تخضع، كما يخضع الإنسان والمجتمع، لحركة التاريخ وقاعدة التغير المستمر.

الفصل الرابع :

جاك دريدا وفلسفة التفكيك

جاك دريدا وفلسفة التفكيك

ربما يشكل "جاك دريدا" ظاهرة فريدة بالنسبة للفكر العربي، وإن كانت ظاهرة التفكيك الملازمة لمنحاه الفلسفي قد أصبحت في عداد الأفكار الشائعة سواء أُطبقت عن دراية بأبعادها الإبستمولوجية والأيديولوجية، أم عن مجرد محاكاة لموجة رائجة في الغرب وبوجه خاص في أمريكا؛ إذ أنه من العجيب حقًا أن يلقى فكر دريدا من الرواج في الولايات المتحدة الأمريكية ما لا يلاقي إلا أقل القليل منه في فرنسا. فماذا تعني إذن ظاهرة **"التفكيك"** التي يدعو إليها هذا الفيلسوف، والتي شغف بها بعض من أصحابه مثل **"فيليب لاكو – لابارت"** و**"جان – لوك نانسي"** و**"جوفريه بينجتون"** ؟

إن التفكيك لا يعد، في الواقع، مذهبًا ولا يشكل نسقًا متكاملاً أو رؤية عامة تقوم على ثوابت محددة؛ وهو وإن كانت تُنسب أبوته إلى **"هيدجر"** بفعل التماثل بين مفهوم "النقض" (destruktion) ولفظة التفكيك (déconstruction)، فإنه، في نظرنا، بعيد كل البعد عن تشكيل رؤية فكرية عميقة أو شق طريق فلسفي جديد، كما تاق إلى ذلك **"هيدجر"** رائد فلاسفة الوجود قاطبة.

وإذا كان **"هيدجر"** من عمالقة الفكر على شاكلة أرسطو، فذلك لأنه أسس عالمًا فكريًا خرجت منه معظم إشكالات الفكر الغربي المعاصر: قضية التأسيس وماهية الوجود التي ردها إلى الزمن المصدري الذي يختلف اختلافًا جذريًا عن صورة التتابع التي نقع عليها عند أرسطو، وكذلك قضية موت الفن وصعود التكنولوجيا وما يصاحبها من "صمت" العلم، وأخيرًا ليس آخرًا قضية التفكير الأصيل في قدرته على تجاوز الفكر وأطروحات الوجود الزائف وما يعتوره من أشكال الاحتجاب.

ماذا يبقى إذن من أمر **"دريدا"** ؟ إن هذا المفكر، في الواقع، مثله في ذلك مثل **"جيل دولوز"**، ينتمي إلى طائفة فلاسفة **"الاختلاف"**، والاختلاف المطروح ها هنا محاولة يائسة للخروج من دائرة النسق الذي شكله وبناه أعظم الفلاسفة المثاليين الألمان، وهو **"هيجل"**. ويُشهَد لهذا الإخير بأنه **"خاتم"** الميتافيزيقا الغربية بحيث لا مجال بعده إلا اكتشاف وارتياد دروب جديدة، حتى ولو أصبح هذا الارتياد غاية في نفسه، تمامًا كما تصبح الرحلة غايةً في نفسها طالما أن الوصول هو نهاية لكل ما فجرته من تساؤلات وحققته من اكتشافات.

إن مصطلح **"التفكيك"**، الذى صكه **"دريدا"** لترجمة عبارة **"هيدجر"** فى كتابه **"الوجود والزمان"** (١٩٢٧)، **لا يقصد به -كما يقول "ديكومب"-** الهدم والتخريب، **وإنما** إعادة ترتيب عناصر الخطاب على طريقة **أهل** النحو؛ ذلك أن مقطع النفى **(de)** يراد به هنا خلخلة تركيب الجملة لبيان الطابع الاتفاقى البحت **للعلاقة بين التركيب** اللغوى ومرجعيته؛ **ففى قصيدة الشعر أو** فى الخطاب الفلسفى -مثلاً- **لا تخضع** الجملة لمنطق المرجع الخارجى وإنما لضرورات الصياغة الشعرية أو الفلسفية. وتبرز عملية التفكيك بوضوح فى حالة ترجمة الشعر من لغة إلى لغة أو عندما **نحاول نقل** معانية إلى لغة النثر[١].

وفى الحقيقة إن **"هيدجر"** لم يستخدم عبارة **"النقض"** التى أشرنا إليها بهذا المعنى الأخير، ولعل **"ديكومب"** يقصد ما آل إليه هذا المفهوم على أيدى **"دريدا"** من معانى نقض **"اللوجوس"** وإبراز التناقضات الخفية ألتى يقوم عليها خطاب الأنطولوجيا الغربية، وفى الواقع كل أنطولوجيا، بين المعلن والمسكوت عنه. ولماذا نذهب بعيدًا و**"هيدجر"** يقول لنا تحت عنوان صريح: **"نقض تاريخ الأنطولوجيا"** ما نصه: «**هذا النقض لا يجب أن يُفهَم بمعنى السلب، أى فى صورة نبذ للتراث الأنطولوجى. بل على العكس إننا بصدد كشف الإمكانات الإيجابية لهذا التراث، وهو ما يعنى دومًا تبين حدوده. وفى الواقع تنتج هذه الحدود من طريقة طرح السؤال ومن التحديد الذى يفرضه هذا الطرح على حقل البحث. وليس من شك فى أن النقض لا يشكل هنا منحىً سلبيًا تجاه الماضى، وإنما يتوجه أساسًا إلى الحاضر وإلى المعالجة الحالية لتاريخ الأنطولوجيا سواء فى صورتها كعرض للمعتقدات أو علم للمبادئ أو تاريخ للقضايا. إن النقض لا يرمى إلى دفن الماضى فى العدم إذ الغرض منه إيجابى؛ وتظل وظيفته النقدية مضمرة وغير معلنة**»[٢].

من ثم إذا كان **"هيدجر"** يسعى إلى إعادة طرح قضية الوجود بطريقة صادقة وأصيلة بعد طول احتجاب عبر الفلسفة المدرسية واختلاط الميتافيزيقا بالأنطولوجيا وحتى عبر قضايا مثل **الذات والعقل والكوجيتو**، فإن مسعى **"دريدا"** جد مخالف. وذلك لعدة أسباب: منها أن فيلسوف التفكيك لا يبغى -كماقلنا- التوصل إل مجموعة من النتائج والرؤى البناءة؛ فهو لا يُعمل فكرة التقويضى إلا من

خلال بعض القراءات التفكيكية لنصوص الغير: لنصوص **"أفلاطون"** و**"روسو"** و**"هيجل"** و**"هوسرل"** و**"سوسير"** و**"فرويد"** و**"مارسيل موس"** وغيرهم؛ كما أنه لا يترك مجالاً معرفيًا أو فنيًا إلا ويحاول أن يبث فيه التناقض بين المقدمات والنتائج أو بين المصدر المفترض والفروع المنبثقة منه. أضف إلى ذلك أننا نراه يؤكد لنا، بالرغم من كل التناقضات والمفارقات التي يبرزها، والتي يستحيل معها قيام أي خطاب منطقي متسق، بأنه عاجز عن تجاوز لغة الفلسفة كما أسسها العقل اليوناني، وعن الخروج من إطار **"اللوجوس"** طالما أن كل تأكيد وكل نفي ليسا، في نهاية الأمر، إلا عمليتين مؤكدتين لحقيقة واحدة، وهي حقيقة استحالة الكلام أو التفكير من الخارج. من ثم إذا كان كل تفكير مطابقًا أو مناقضًا لمسلمات العقل الغربي الموروث لا يتم إلا بواسطة آليات الخطاب الفلسفي الغربي نفسه، فماذا يستطيع **"دريدا"** أن يقدم لنا من جديد؟ هذا ما نود اكتشافه.

إن الجديد الذي يطمح إليه **"دريدا"** لا يمكن أن يكون بحكم منطق التفكيك نفسه، وذلك بقدر ما يتوافق هذا المنطق، بشكل ما، مع نظام الفوضى الذي تسعى إلى إثباته بعض نظريات العلم المعاصر[3] حيث لا فوضى من غير نوع من النظام، إلا جزءًا من نظام تخضع له عمليات التقويض والتفكيك عن طريق السلب، إذ لا سلب يقوم إلا على أساس من الإيجاب السابق عليه. وذلك أيضًا بقدر ما مهّد **"دريدا"** نفسه لهذه الفكرة خلال نقده لمفهوم **"الجنون"** عند **"فوكو"**[4]، إذ بينما يرى هذا الأخير في ظاهرة الجنون السلب الذي قامت على نفيه إيجابيةُ العقل الغربي بحيث يترادف الجنون مع كل أشكال الآخر وتجلياته، يؤكد فيلسوف التفكيك أن **"الجنون"** لا وجود له إلا في إطار نظام العقل نفسه إذ أنه ليس إلا حاصل عمليات النفي التي لا دلالة لها ولا معنى خارج علاقات التمايز والاختلاف التي تشكل لغة العقل أو **"اللوجوس"** نفسه. بعبارة أخرى إن كل ما يقع خارج القواعد المنظمة للغة العقل ليس كلامًا بالمرة ولا إنجازًا يُعتد به طالما هو لا يخضع لشروط الخطاب الفلسفي بما يعتمد عليه من نظام مفاهيمي وإجرائيات ضابطة لعمليات التفكير نفسه.

ومن ثم إذا كانت الإشكاليات التي يطرحها **"دريدا"** هي بطبيعتها واقعة داخل الخطاب الفلسفي، ولا تستطيع أن تفلت منه بتخطيه أو تجاوزه نحو العالم

الخارجى، فهى لا تخرج عن كونها، وفقًا لعبارة " **فتجنشتاين**"، ضربًا من "**ألاعيب اللغة**". ومع ذلك يكابر "**دريدا**" ويرفض أن تكون تفيكيكيته ضربًا من فلسفة اللغة؛ كما يحاول الزعم بأن ما يسعى إليه من كشفٍ لمناطق المغايرة والاختلاف أو لوجوه الآخر محاولة جذرية للخروج من حدود السلب الذى يجبه أو ينسخه الجدل الصاعد (aufhebung) فى حركته نحو التركيب حيث تتلاشى الصور "**السلبية**" للآخر وتتأكد، على أنقاضه، هوية المماثل فى مطابقته لذاته.

كيف يمكن إذن إدراك "**الآخر**" إذا كان هذا الإدراك لا يتم إلا من خلال الخطاب الفلسفى الذى لا وجود له خارج مقولات "**اللوجوس**" اليونانى، الذى يُقر "**دريدا**" بأنه لا يمكن الالتفاف من حوله، وبأنه لا يمكن العبث به وبما صار إليه من نسق شمولى على أيدى "**هيجل**" إلا باصطناع الحيلة والمراوغة، وإلا بإضمار الغدر به من داخله على طريقة "**العبد**" فى الإيقاع بـ"**سيده**". أليس من الأجدى، إذا كان الأمر على هذا النحو من الاستحالة، الخروج من مستوى **الأنطولوجيا إلى** مستوى الأخلاق، كما فعل "**لفيناس**" مع "**هيدجر**"(٥) ؟ أو قبول الآخر فى واقعه أو فى غربته الجذرية التى يستحيل على خطاب المماثل أن يدخلها فى شبكته الدلالية من غير تعديل أو تطويع؟

غير أنه يبدو أن "**الآخر**" الذى يسعى إلى اكتشافه "**دريدا**" ليس "**الآخر**" أو "**المغاير**" المقابل للفكر الغربى، وإنما "**الآخر**" الداخلى الذى يفلت دومًا، بفعل "**الاختلاف المرجأ**"، من قبضة النظام الدلالى فى حال تحققه فى شكل من أشكال الإبداع ذلك أن أى تحقق أو تعين للإبداع هو ضياع له، طالما أن الإبداع لا يكون، فى ماهيته، إلا المرة الأولى التى لا تتكرر؛ وهو لا يكاد يصل إلى مرحلة الاعتراف به حتى يتحول إلى نظام مقنن أو مشروع قابلٍ للتطبيق والتكرار، ويفقد من ثم ماهيته الإبداعية. ولكن هل يصبح الإبداع، على هذا النحو، مستحيلاً؟

إن "**دريدا**" يرى، لحسم هذه المفارقة، إعادة فحص مفهوم الابتكار فى التراث الغربى وتعيين حدوده حتى يتمكن من تجاوزها. ويصل الكاتب إلى ان الإبداع فى معناه الأصلى هو العثور لأول مرة على شىء أو موضوع أو فكرة على غير مثال سابق؛ وكذلك العثور عل تقنية أو جهاز أو تنظيم فنى غير مسبوق، وهو ما يسمى بالاختراع؛ ويفيد كذلك فعل العثور نفسه، أى فعل الكشف أو

الاكتشاف (découverte) إلا أن ذلك كله لا يعنى أى نوع من التطابق بين مفهوم الابتكار، سواء أكان منصبًا على الموضوع نفسه أو على فعل الابتكار والاكتشاف، وبين مفهوم الخلق بمعناه الدينى المحض، أى الخلق من عدم (ex nihilo).

إن الإبداع فى المنظور الكلاسيكى اكتشاف لشىء موجود أو لتنظيم فنى أو لغوى يقوم المبدع بإعادة ترتيب عناصره بعد سلخها من تنظيمات كلية سابقة، وقد تكون هذه التنظيمات رؤى للوجود أو نظرية علمية أو ضروبًا من النماذج الإرشادية. إلا أن هذا الإبداع يظل متفردًا كحدث يتم لأول مرة. وإلا فقد سمة الابتكار والاكتشاف. ومن ثم، لا يخص هذا التفرد النظام المعرفى نفسه وذلك بقدر ما يفاجئه هذا الابتكار ويحول بينه وبين استيعابه ودمجه فى آلياته، وإنما يخص الفاعل الإنسانى. وهكذا يظل الإبداع فعلاً بشريًا محضًا ولا يكون ابتكارًا إلا فى إطار صياغة الحكم أو الجملة التى تربط ربطًا غير مألوف ولا مسبوق بين عناصر موجودة. وإذا كان هذا الابتكار يظل مرتبطًا باكتشاف حقائق جديدة، إلا أنها لا تخرج عن نطاق إنجاز (performance) جمل جديدة وإعادة توزيعها بالنسبة لوظيفتها أو علاقتها بالجمل الوصفية (constatives).

بيد أنه منذ نهايات القرن السابع عشر، وفى إطار فكر كل من "**ديكارت**" و"**ليبنتز**"، يأخذ يغلب على موضوع الابتكار مفهوم "**الإنتاج**" إنتاج لتقنية معرفية جديدة وليس بمجرد كشف لشىء موجود أو لحقيقة موجودة ولكن غير معروفة.

ومع ذلك، كما يذهب دريدا، فتقنية الإنتاج المعرفى الجديدة لم تقطع كل عُراها بقضية الكشف أو مبدأ الحقيقة التقليدية، ومصداق ذلك أن المنطق الكلاسيكى (منطق Port - Royal) يميز بين المنهج التحليلى الذى يُناط به كشف حقائق الأشياء وبين نظام العرض التركيبى الذى حدد علاقتنا نحن بالأشياء من خلال لغة جيدة يَحْسُن فيها الربط بين "**الحامل**" و"**المحمول**"؛ وهو ما يربط بين الحقيقة وبين الخطاب المنطقى كتقنية كشفية وتنظيمية للمعرفة؛ ولعل ذلك يمثل مُتصلاً فكريًا من "**ديكارت**" و"**لايبنتز**" حتى "**هيدجر**" **القائل** بأن «اللوجوس هو بيت الكينونة».

ولكى تكون التقنية الجديدة ذات فعالية وتأثير، حيث أنه لا يمكن الاكتفاء

بفعل الابتكار الذى لا يحدث إلا مرة واحدة وبطريقة متفردة، يعمل الفكر الكلاسيكى على تعميمها، أى ربطها بالموضوعية المثالية، وليكن ذلك فى صورة نظام مثالى قابل -على شاكلة اللغة- للتكرار والاستمرار ونقل المعارف المكتشفة سواء أكانت هذه الأخيرة إجراءاتٍ فنية أو نظرياتٍ علمية أو أنواعًا أدبية وأساليبَ فنية يمكن إعادة صياغتها فى صورة مقاطع سردية قابلة للتنويع والتوزيع والتبديل.

وإنه لعجيب حقًا أمر هذا الابتكار، فهو التفرد عينه، وهو المرة الأولى التى لا ثانى لها؛ ومع ذلك فتكراره ممكن، إلا أنه لايستطيع ذلك، سواء عبر مفهوم الكشف التقليدى أو عبر التقنية المعرفية المستحدثة، إلا من خلال نظام اللغة ونسق علاماتها ورموزها: هذا النسق الذى عليه أن يقوم أولاً بخلخلته كفعل طبيعى ومصدرى متصل بالخيال الإبداعى، وثانيًا أن ينخرط فيه، على الأغلب، فى صورة تنظيمية جديدة حتى يمكنه أن يتحول بدوره إلى نظام منتج وقابل للاستخدام كفعل ثقافى مندمج ومستقر. إن الإبداع، كما نرى، وليد "الصدفة"، صدفة الكشف أو قفزة الخيال المبدع، غير أنه لايصبح منتجًا أو مثمرًا إلا بانخراطه فى عالم الضرورات الذى تفرضه سياسات الدولة الحديثة فى تنظيمها لإصدار براءات الاختراع وبرمجة البحث العلمى وتخطيط العمليات الثقافية. وهكذا يبدأ الابتكار طبيعيًا وفرديًا وثوريًا، وينتهى بالاندماج فى النظام العام الذى يعمل جاهدًا على تحويل الصدفة الخلاقة والطفرة الشاردة إلى احتمالية محسوبة وإلى هامش قابل للتعايش فى إطار المتجانس.

وإذا كان الابتكار يُحْفَظ، على هذا النحو، ويُلغَى فى الوقت نفسه، فماذا يتبقى منه كإبداعٍ للمغاير وكانبثاق للاختلاف فى قلب المماثل؟ ليس من شك فى أن إفساح المجال للآخر ليس مجرد عملية سلبية محضة، فالآخر أى المختلف -فيما يرى دريدا- ليس ملحقًا بذات مغايرة ولا مجرد موضوع آخر أو شعور، ولربما يقصد فيلسوف التفكيك بذلك أن الآخر ليس مجرد صورة معكوسة فى مرآة الأنا (psyché)، وإلا لن يستطيع الخروج من دائرة الجدل الهيجلى حيث يتلاشى النقيض على مستوى التركيب.

ولكنْ مهما يكن من سطوة قانون المماثل الذى يحكم كل نظام، سواء أكان هذا الأخير خطة بحثية أو برمجة علمية أو تخطيطًا عسكريًا، فإن الرغبة فى

إفساح المجال للآخر تُحقق، على الأقل منذ "**كانط**" وحتى "**شيللينج**" و"**هيجل**"، فرجة فى عالم الخيال حينما يتحرر هذا الأخير من **وظيفته** الانتساخية التقليدية (**reproduction**) ويرتفع إلى مستوى الخيال القَبْلى المنتج. ومع ذلك، فإن هذا الانعتاق، الذى يرفع الخيال إلى مستوى قَبْليات **المعرفة** وشروط تأسيسها، ليس بكافٍ -فى نظر "**دريدا**"- للإفلات تمامًا من قبضة **الحقائق الدوجماطيقية** القائمة. ذلك لأن الخيال القبلى لا يُتيح للآخر التحقق إلا بقدر ما **يمثل** رغبة الكائن المحدود فى سعيه نحو التحقق فى إطار اللانهائية المثالية، وهو ما **يجعل** إبداع الآخر مجرد نقص أو فجوة تسعى إلى الاندماج فى مرآة **الطبيعة الكلية**، وهو ما يردنا من جديد إلى منظور الأنا المتماثل ومنطق النظام المرفوعين إلى مستوى **اللامحدود**.

إن العقبة الكئود، التى تقف حجر عثرة **أمام دفعة** الابتكار وبكارته الأولية، تقر فى عودته الحتمية إلى منطق المماثل لنفسه، **وذلك** منذ أول تكريس له من قبل النظام أو القانون الذى يضفى عليه شرعيته. **ومن ثم، لا** يتجاوز الابتكار حدود الممكن ولا يخرج عن قبضة المنتظم الذى **يحكم تجلياته** ويُبقيها فى إطار الحقائق المقبولة والمسموح بها. ومن ثم **أيضًا يُرد الجديد إلى** عالم الممكنات التى يحددها النظام بالقوة، كما ينضم إلىقائمة الأشياء **المتوقعة**. ولكن أليس ذلك معناه الحكم على كل ابتكار بحرمانه من طبيعته الابتكارية، **تمامًا كما** نستنكر الإبداع ونحوله إلى بدعة، وهو ما يقودنا إلى إلغاء هوية الابتكار **نفسها!**

إن الابتكار الوحيد الممكن يبقى، فى **الواقع، ابتكار** المستحيل وإبداع **اللاممكن**، وهنا نقع فى إشكالية الإبداع كما **يتخيلها الفكر** التفكيكى، وهى إشكالية إعادة إبداع الإبداع لأننا، فى نهاية المطاف، **لا نبتكر** الآخر ولا نبدع المغاير -كما يقول "**دريدا**"- وإنما نفسح له المجال **ونشق له فُرجه** فى النظام حتى نفتح له طريقا للعبور فالآخر ليس، فى **نهاية الأمر، إلا إعادة** اكتشاف النحن وإعادة ابتكار عالمه فى تجاوز لا ينتهى(٦).

ولكن ألا يقودنا اكتشاف النحن عبر الآخر **إلى مبدأ "الدائرة"** ويطرح من جديد قضية الخروج منها؟ أما زلنا فى إطار فلسفة "**التكرار**" التى لا تتيح لنا، على طريقة اللغة/ الكلام. إلا ضروبًا من التنويعات **الجديدة ولكن** فى إطار القواعد الملزمة؟ حتى وإن كان الجديد هو الذى لم يتحقق بعد **أو المجهول** عينه. وكيف

يكون المجهول مجهولاً إلا بالرجوع إلى ضروب من "**الأولانيات**" التأسيسة، حتى ولو كان "**الأول**" لا يقوم، على طريقة "**دريدا**"، إلابفضل "**الثانى**" و"**الأنطولوجى**" لا يُعتمد إلا بفضل "**الأونطيقى**" فى لغة "**هيدجر**"؟

وتبرز "**لعبة**" الدائرة من خلال مفهوم "**الهبة**" الذى يسعى "**دريدا**" إلى تفكيكه انطلاقًا من أعمال عالم الاجتماع الشهير "**مارسيل موس**" وعلى رأسها كتابه "**مبحث عن الهبة**"(٧). فالهبة، كما يحللها "**موس**" عند الشعوب البدائية، تدخل فى إطار التبادل، وإن كانت تتجاوز، من منظور الظاهرة الاجتماعية الكلية، عمليات التبادل الاقتصادى نفسها بحيث تشمل كل مظاهر التنافس فى إقامة الولائم والمجاملات والاحتفالات الشعائرية وعمليات تبادل الخدمات الحربية وإهداء الأطفال والنساء. ومن ثم، تكتسب الهبة، فى صورة "**البوتلاش**" التى يُعنى بدراستها "**موس**" مجموعة من الدلالات الاجتماعية والدينية والرمزية والجمالية؛ كما تُبرز بهذا المعنى الشمولى وظائفَ الإنفاق الترفى والنزوع إلى التنافس المجنون فى تبديد الثروات، وهو ما يُخرجها عن مجال التبادل الاقتصادى النفعى الذى تألفه المجتمعات الحديثة. إلا أن الهبة بما هى هبة تعد، من المنظور التفكيكى، نوعًا من الاستحالة المنطقية؛ فهى كهبة لا تخضع للرد وإلا فقدت ماهيتها كهبة؛ وهى، من ثم، خارج الدائرة وخارج الزمن، وذلك بقدر ما ترتبط الدائرة بحقل التبادل الذى يقوم عليه اقتصاد المنفعة؛ وبقدر ما يرسم الزمن حدود الإقراض ومواعيد السداد والاستحقاق وبقدر ما ترتبط الدائرة ارتباطًا جوهريًا بدورة رأس المال وحركة الاستثمارات. وإذا كان لابد من رد الهدية أو الهبة كما تفرضها عادات وتقاليد المجتمعات قاطبةً، فإن ردها لا يخضع للزمن الدورى والمحدود، بل إن الهبة لا تخضع للزمن، وإنما تهبه لنا إذا أن الرد ليس إجباريًا وإن كان ملزمًا، وذلك بقدر ما تخضع عمليات المنح والرد لنوع من الزمان المفتوح الذى يتجلى فى بعض المناسبات غير الدورية مثل حالات الزواج والميلاد والاحتفالات؛ ولعل أغرب أنواع الإلزام بالرد هو ما توصل إلى اكتشافه "**موس**" وهو إلزام تتميز به العقلية السحرية، وإن كنا نتفهمه ونعقله، ويعنى به إلزامًا محايثًا للشىء نفسه وليس منوطًا بالعوامل الذاتية إذ أن الهدية أو الهبة تحمل فى نفسها قوة داعية إلى الرد(٨)، أى إلى وصل ما انقطع من قانون التبادل والاتصال.

ومن الطريف حقًا أن يربط "**دريدا**" بين هذه القوة المنوطة بالأشياء **الممنوحة** وبين الشروط القَبْلية لعملة التبادل التى تتيح الجمع بين الهبة والقرض، تمامًا **كما تتيح** عملية الاختلاف المؤسس (**différance**) **قيام نظام الاختلافات** البينية **والمرجأة.** ذلك أن الهبة والقرض يتمايزان داخل نظام التبادل بقدر ما لا تخضع الهبة **لما يخضع** له القرض من شروط سعر الفائدة ومواعيد السداد، ويتماثلان فيما **يجمعهما** من علاقة تأسيسية بالزمن:الزمن المحدد والملزم للقرض، والزمن الذى **تمنحه الهبة** فى صورة إرجاء وشوق وتوقع، الأمر الذى يحول الهبة إلى نموذج **مصدرى** للقرض، كما يضفى عليها طابع القيمة مقابل الطابع النفعى للقرض. **غير أن** ارتباط الهبة، من منظور "**البوتلاش**"، بجنون الإنفاق المدمر، لما يصاحبها من **نوازع** المباهاة والتنافس، سرعان ما يقلقل وضعها ويؤدى، فى منظور الفكيك، إلى **بلبلة** معناها وتبديد (**dissémination**) دلالتها اللغوية[٩].

على هذا النحو ينطلق "**دريدا**" فى سعيه نحو تفكيك معنى الهبة المصدرى **ومحاولة** نقله من دائرة التبادل الاقتصادى والاجتماعى إلى دائرة اللغة منتهيًا بتفكيك **المعانى** والدلالات المتولدة عن عبارات المنح والعطاء والرد، وهو الأمر الذى لا يكل **عن ممارسته** فى قراءاته اللامتناهية لنصوص كبار المفكرين المبدعين. وقراءات "**دريدا**"، فى الواقع، ليست قراءات مباشرة للنصوص ولا تطمع فى احترام **خصوصيتها.** بل على العكس إنها تحاول فض بكارتها وإنطاقها بما تخفيه بين **ثناياها الظاهرة** والباطنة، وهى لذلك تقع على تخوم عالم من الكتابة تحاول طيَّه، **وتتزامن** مع عالم آخر من الكتابة تحول شق طريقها عبره وتحديد مجال عملها **وممارساتها** من خلاله. إنها تتجاوز كل ضروب الكتابات الميتافيزيقية **والأنطولوجية** المحايثة لخطاب العقلانية الغربية، وفى الواقع لكل عقلانية تأسيسية، **وتتعايش** مع أنواع الكتابات التى تعطى الأولوية لمادية النص وقدرته على إنتاج **المعانى** الجديدة وإبتكارها لا عن طريق إظهارها من حالة الكمون إلى حالة الوجود، **وإنما عن** طريق إعادة التركيب أو "**البناء**"، وفقًا لعبارة "**فاليرى**" الشهيرة، وذلك **بعد التفكيك** وبث الفرقة والاختلاف بين عناصرها التكوينية. ولقد أدت القراءة **التفكيكية**، التى يمارسها "**دريدا**" عبر إنتاجه المتدفق؛ منذ بدء حياته الفكرية **والعلمية** فى عام ١٩٦٠ تقريبًا وحتى الآن، إلى التمفصل حول بعض المحاور

الرئيسية التى تشكل مجموعة من العلامات البارزة الدالة على طريقته الفلسفية التى تميزه عن بقية أقرانه من رواد الكتابة الجديدة مثل "**فوكو**" (أركيولوجيا الفكر) و"**دولوز**" (الكتابة السيكيزوفرينية والريزوماتية) و"**لاكان**" (البحث عن لغة اللاشعور) و"ليوتار" (الميتاحكايات) وغيرهم. وتتراوح المحاور الرئيسية فى كتابات فيلسوف التفكيك بين مفاهيم العلامة والأثر والكتابة والترجمة والصوت والعقار والاسم العلم والتوقيع والسياق والهامش والزمن والاستعارة والهبة والأنوثة والبكارة والإبتكار والسياسة والقانون والمؤسسات وشبه الترنسندنتالى والإختلاف والإنغلاق والأنا والآخر والآلة ونقد الميتافيزيقا والفينومينولوجيا واللاشعور[١٠].

وترمى العملية التفكيكية عند "**دريدا**" إلى كشف التناقض المبدئى بين مسلمات التراث الغربى المسكوت عنها، وهو الأمر الذى ينطبق على أى تراث، وبين الواقع الفعلى للممارسات الخطابية فى شتى مجالات المعرفة. فكما رأينا التناقض الجذرى الذى يقوم بين عملية الإبتكار وضرورات التكرار التى لا مفر منها لإضفاء الشرعية عليه، وبين الهبة وضرورات التبادل التى لا يفلت منها أى مجتمع بما هو مجتمع، فإنه يمكننا الإشارة إلى ضروب عديدة من التناقضات التى يبرزها "**دريدا**" بصدد المفاهيم التى أشرنا إليها، إلا أننا سنكتفى ببعض الأمثلة آملين فى استكمالها فيما بعد.

على هذا النحو، يبرز لنا "**دريدا**" التناقض الغريب القائم بصدد العلامة اللغوية التى تُعرَّف بأنها إشارة إلى معنى غائب وتُنسَب إليها، فى الوقت نفسه، وظيفة ثانوية بالنسبة لما لا يوجد إلا بها. ألا يدل ذلك على أنها البداية الحقيقية وليس المعنى الذى تشير إليه؟ كما أن ارتباطها بالمدلول الذى يُرَدُّ بدوره إلى المرجع الخارجى لا يقوم على أى أساسٍ من المنطق أو التبرير؛ ومن ثم لا يمكن إعتبار تمثيلها للأشياء عملاً طبيعيًا، وإنما مجرد عملية اعتباطية أو اتفاقية بحتة. ومع ذلك، يذهب الفكر الميتافيزيقى إلى أن المفهوم أو المثال يلعب دور المصدر المؤسس غير مدركٍ لمفارقة إسناد عملية تمثيل الفكرة أو الحقيقة المجردة إلى مادية العلامة؛ وذلك فى الوقت الذى تزعم فيه المادية، وهذه مفارقة أخرى، أن الأفكار مجرد انعكاس للأشياء وللعالم الخارجى. ومن ثم، يتبين لنا أن موقف "**دريدا**" لا هو بمثالى ولا هو بمادى، فهو لا يفصل -كما يفعل "**سوسير**"- بين الدال والمدلول، لأن كل

مدلول، فى رأيه، ليس إلا دالاً فى علاقة مع دوال أُخَر. ليس هناك إذن أسبقية فى اللغة للمعنى أو الفكرة على العلامة، ولا للصوت الحى على مادية الكتابة إذْ ليس هناك إلا علاقات تمايز واختلاف داخل اللغة.

معنى ذلك أن الكتابة ليست ملحقة بالمعانى ولا تابعة لها، فهى لا تحفظها من الضياع أكثر أو أقل مما تعرضها لمخاطر التحريف وسوء الفهم وزيف التفسير والتأويل، الأمر الذى يؤدى إلى تقويض المذاهب الإنسانوية (humanisme) وما تعتمده من مبادئ الحدس بالحقائق الأولية ومفاهيم القصدية والغائية وإلى تفكيك العلاقة القائمة بين المصدرية التأسيسية وبين الوقائع الإمبريقية. كما أن تحرير الكتابة من هيمنة الصوت الحى يعنى بالضرورة موت المعلم والمؤسس وأخيرًا المؤلف، وهذا شرط من شروط حياة الكتابة ونموها. إلا أن ذلك يخلخل العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ سرعان ما يحتل الثانى محل الأول ويفرض على ما تركه أو خلفه من **"أثر"** معانى ودلالات غير متوقعة، وفقًا لضرورات العصر ومتطلبات التطور والتغيير، وهو الأمر الذى يربط عملية الكتابة بحركة الصيرورة والمستقبل أكثر من تقييدها بالماضى، وهو ما يجعل أيضًا من عملية **"تكرار"** علامات الكتابة عودة للمماثل وخيانة له إذ أن كل عودة للنصوص السابقة ليست عودة حقيقية وإنما إعادة قراءة لها. ومن ثم، نفهم لماذا يقيم **"دريدا"** عملية الكتابة فى قلب ظاهرة الإختلاف: الإختلاف البَيْنى والإختلاف المرجأ وذلك بقدر ما يكتسب كل نص دلالاته الحالية داخل سياق بعينه، وبقدر ما يكون كل سياق قابلاً لإعادة توزيع عناصره، وفقًا لاختلاف المواقف والظروف التاريخية لعمليات القراءة. ومن هنا، لا نقع قط على سياق ثابت ولا على نص مغلق، وإنما على عمليات مستمرة من الانغلاق والانفتاح. وكذلك الأمر بالنسبة **"للترجمة"**. فهى لا يمكن أن تشكل صورة مطابقة للأصل، وإنما إعادة تشكيل وصياغة له وكل إعادة خيانة وتحويل وتبديل، كما تصيب المفارقة **"الأدب"** نفسه الذى يود أن يكون عملاً إبداعيًا متفردًا ويحمل اسم صاحبه وتوقيعه، إلا أن احترام هذه الفردية يشكل دَيْنًا باهظًا على كل قارئ مستقبلى إذ أن إعجاب القارئ بهذا العمل المتفرد يدفعه إلى محاكاته بقدر ما يدعو كل عمل إبداعى إلى الانتشار والتعميم، ومن ثم تضيع خصوصيته الفردية ويصبح **"الاسم العلم"** مجرد اسم أو علامة شائعة على طريقة فى الكتابة أو الأسلوب[11].

ويطال التفكيك **أيضًا** لغة الفلسفة نفسها التي هي -كما يقول **"دولوز"**- علم المفاهيم، **فإذا بصاحبنا يقحم فيها** لعبة **"الاستعارة"**، التي تفيد في **أصلها** اليوناني القديم معنى **النقل والتحويل** من مجال إلى مجال. ويهدف **"دريدا" بذلك** إلى تجاوز الحدود بين الفكر والفن أي بين التعبير العقلاني المجرد وبين التعبير الحسي أو اللاعقلي أو بين **"اللوجوس" و"الميثوس"** بقدر ما يرجع الفكر، في منظور التطور، إلى الأسطورة. **وليس من شك في أن هذا هو ما يمارسه الكاتب في كثير** من كتاباته الإبداعية البحتة على شاكلة **"البطاقة البريدية"** والنصوص المزدوجة، التي يشترك فيها مع كاتب آخر، والمكونة من متن وهامش. وتتجلى **أيضًا الظاهرة** التفكيكية في البحث عن **الثنائيات**، كما نرى في ثنائية الدال والمدلول في **"لغة"** اللاشعور (فكرة منسوبة **إلى "لاكان"**) المتراوحة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. **ذلك** أنه حينما تزيد **دفعة الحياة عن الحد في بحثها** عن اللذة فإنها تعرض **الإنسان لخطر** الموت، ومن هنا **إحتياجها لتأكيد مبدأ** الحياة إلى بدائل (استعارات) **لتتجنب** الاصطدام بمبدأ الواقع **وقيوده أو عقباته** الكابتة للرغبة. **ولعل هذا يقودنا إلى فكرة** "الرباط المزدوج" **(double bind)** الذي يشكل السمة الرئيسية **للطريقة الإجرائية** التي تقوم عليها تفكيكية **"دريدا"، فهو** يُنشئ خطابًا لا يمكنه التواجد **إلا في قلب** التراث الفلسفي **السابق عليه، وإن كان** عن طريق المراوغة والإختلاس؛ **وهو، من** ثم، **لا يقطع تمامًا كل صلة به بالرغم** من معارضته ومناقضته، **كما لا يقف منه في** مستوى **"ما بعد الميتافيزيقا"، كما هو معروف** في تيار ما بعد الحداثة. **إنه، في** الواقع، **يحاول تعطيل وصول الرسالة التي يريد تبليغها** هذا الموروث **عبر الخطاب** الميتافيزيقي السائد. **من ثم، تخضع لعبة** الثنائيات المتعارضة **في مجمل النصوص** **"الدريدية"** سواء **بين الهبة والقرض** أو بين الصوت والكتابة **أو بين القَبْلي** والإمبريقي أو بين القانون **والفوضى** التي تسبقه أو بين العقل **وما يقوم في خلفيته** من **"جنون" مقموع أو مكبوت**[١٢].

وهكذا **نظل، مع فيلسوف التفكيك**، معلقين في الفضاء، **لا نعرف على** أي قدم نرقص، **وفقًا للتعبير الفرنسي المألوف**؛ كما نظل في مجال **"ألاعيب اللغة"** التي، وإن كانت تقوم **بشحذ الذهن** ومضاعفة القدرات النقدية للعقل، **لا تهدينا**، في الواقع، إلى خطة **عمل واضحة**، ولا تفتح لنا مجالاً للبناء وكأننا مع **"دريدا" أمام** بعث جديد لحركة الفكر **السفسطائي**: فكر التذبذب والتردد وعدم الحسم.

الفصل الخامس :

الثقافة الاستهلاكية فى عصر العولمة

الثقافة الاستهلاكية فى عصر العولمة

ليس من شك فى أن الحديث عن الثقافة متعدد الجوانب والوجوه؛ إلا أن الثقافة، فى معناها المباشر، وربما بالنسبة للغالبية العظمى من الناس، غالبًا ما تعنى مختلف ضروب النشاط الإبداعى من أدب وفن وفكر. وهى، بهذا المعنى التقليدى والمباشر، تشكل جزءًا لا يتجزأ من "**البنية الفوقية**"، أى مجمل التصورات التخيلية والذهنية والتعبيرية التى يكونها أفراد أى مجتمع لأنفسهم من خلال علاقاتهم بذواتهم وبغيرهم، سواء أكانت هذه التصورات صادقة أو زائفة. ونقصد بالصادقة ما يتطابق منها، بالفعل، مع الواقع الاجتماعى للأفراد؛ وبالزائفة ما يتصل منها بالتخيلات والأوهام التى يعتقد البعض أنها تشكل حقيقة واقعهم، وهى أبعد ما تكون عن ذلك. غير أنه كثيرًا ما يختلط، فى واقع الأمر، الصحيح بالزائف والفعلى بالمتوَهَّم، فالناس لا يتصورون أنفسهم ولا يدركون علاقاتهم بالآخري من خلال الواقع الفعلى أو احتياجاتهم الفعلية فحسب وإنما أيضًا من خلال رغباتهم وطموحاتهم وآمالهم، وهو الأمر الذى يضفى كثيرًا من التعقيدات على فهمنا لأنفسنا وللآخرين.

أضف إلى ذلك أن مفاهيم الثقافة، إذ أنه لم يعد هناك مفهوم واحد أو غالب، لم تعد تقتصر على هذه الفكرة البسيطة التى أشرنا إليها: وهى ربط الثقافة بالجانب الذهنى أو الإبداعى البحت. فلقد أدخل أهل الأنثربولوجيا[1] على هذا المفهوم رؤاهم التوسعية، ولا أقول "الإمبريالية"، إلى الدرجة التى لم تترك فيها هذه الرؤى ضربًا من ضروب النشاط الإنسانى إلا وأدمجته فى المجال العام للثقافة. وهكذا أصبحت الثقافة تضم، بجانب النشاط الإبداعى السابق الذكر، العادات والسلوك والتقالد والأعراف والمعايير الموروثة وطرائق العيش وأساليب الحياة وأدوات الإنتاج. ومن ثم، أصبح من العسير علينا أن نتحدث عن "**البنية الفوقية**"، وأن نميزها عن "**البنية التحتية**" التى كان من المفترض أنها تتشكل من قوى الإنتاج ووسائله المختلفة التى يؤسس بها الإنسان علاقته بالطبيعة والمادة عن طريق عمله أو نشاطه الاجتماعى عبر التاريخ. ولعل ذلك يُصبح مفيدًا وإيجابيًا، فى الوقت نفسه، نظرًا لكون مفهوم "**البنية الفوقية**" يحمل فى طياته طابع التعالى الذى كان يتميز به الفكرر الخالص قديمًا مقارنة بالنشاط العملى والمادى المباشر الذى كان يمثله العمل اليدوى، ولكون هذا الاتساع قد يوحى ليس فحسب

بتقارب المستويات الاجتماعية وامتزاجها داخل المجتمع الواحد، وإنما كذلك بتحول المجتمعات الطبقية العتيقة إلى مجتمع متجانس يسير بخطى حثيثة نحو العولمة "المنشودة" التى يسعى إلى تحقيقها النظام العالمى الجديد.

ولكن هل يُغير هذا التصور الفضفاض من واقع علاقات القوة الفعلية بين الدول الغنية والدول الفقيرة، وهى العلاقات التى تنشأ من حركة التاريخ االفعلية، وليس من التصورات والأفكار المجردة التى غالبًا ما تنبثق وتنمو وتطور بطريقة لاحقة لتحجب الهوة بين الواقع والخيال، ولتقدم التبريرات والتفسيرات الملائمة لها ؟

إلا أنه يبدو، قبل التسرع فى الإجابة على التساؤل، أن تعميم مفهوم أو مصطلح الثقافة بحيث يَجُبُّ كل ألوان النشاط الاجتماعى والعقلى والموروث يمكن رده، كما يبدو، إلى أسباب وبواعث أخرى، قبل أن تناط به المهمات الجديدة فى إطار ما أطلق عليه **"حوار الثقافات"** والمحافظة على **"الخصوصية"** داخل **"التعددية"**؛ وهى عناوين براقة تبدو لنا وكأنها خطوة جديدة وحاسمة نحو التعايش العالمى وثورة على سياسة التنميط أو الاستقطاب التى قامت عليها حركة الصراع الأيديولوجى السابقة على انهيار المعسكر الاشتراكى.

ذلك أن مفهوم **"الثقافة"** أو المصطلح نفسه حديث العهد فى الظهور وإن كان قد وُجد قديمًا عند الخطيب المعروف "شيشرون" -كما يقول المؤرخ "بروديل"- تحت اسم **"الغرس العقلى"** (cultura mentis)، وهو مصطلح قد أتى إلى الفرنسية عن طريق الألمانية (**Kultur**) فى أوائل القرن العشرين، بينما كان يتعايش قبل ذلك، ولكن بطريقة غير متكافئة، مع لفظة أو مصطلح **"الحضارة"** الذى لم يثبت بدوره إلا بدءًا من النصف الثانى للقرن الثامن عشر حينما نراه يبزغ فى كتابات "فولتير" والأب "مابلى" (**Mably**) و"كوندرسيه"[٢]. ويبدو كذلك أن مصطلح **"الحضارة"** كان يُفيد، فى بدايته، فعل الرقى والتحضر (**société policée**) أو يقترب من أخلاقيات البلاط وآداب المجاملة (courtoisie) التى برزت فى أدبيات العصور الوسطى، وذلك إلى أن اكتسب هو ومصطلح **"الثقافة"**، خاصة بعد تحولهما إلى صيغة الجمع، معناهما الحديث بفضل انبثاق ونماء حركة العلوم الإنسانية إبان القرن التاسع عشر[٣].

ويعتقد الباحث الألمانى "نوربرت إلياس" أن الفضل فى ذيوع مصطلح

"**الثقافة**" كبديل عن "**الحضارة**" يرجع، بالفعل، إلى المفكرين الوطنيين الألمان كرد فعل منهم ضد مفهوم "**التحضر**" الذى جلبه إلى بلادهم حكامهم المتأثرون (من أمثال فردريك الثانى) بحركة التنوير الفرنسية والإنجليزية[٤].

ومهما يكن الأمر بصدد هذا القصر أو الإبدال، فإن المفكرين الألمان هم الذين ميزوا، بالفعل ومنذ "هردر"، بين الثقافة (**Kultur**) والحضارة أو عملية التأسيس (**Bildung**) بحيث تُرد الثقافة إلى النشاط العقلى أو الذهنى البحت وتعد تجسيدًا لحركة الروح (**Geist**)، بينما يتقلص فعل الحضارة ليمثل الجانب المادى من النشاط الإنسانى فى اتصاله بالطبيعة (**Natur**)، هذا بجانب ما أضفاه كل من "هيجل" و"شبنجلر" من معانٍ إيجابية على صيرورة "**الثقافة**" ومعانى الجمود، ثم الأفول على "**الحضارة**" كناتجٍ متعين لفعل الثقافة. غير أن هذه السمة الدينامية للثقافة سرعان ما سوف تتحول، مع ظهور علم الأنثربولوجيا، إلى ضرب من الحتمية الاجتماعية أو البيولوجية الموروثة التى وُسمت بها ثقافات "**الشعوب البدائية**". ويُعد "إدوار برَنيت تايلور" أول من قصر عام ١٨٧١ مفهوم "**الثقافة**" على هذه الشعوب، مستبعدًا بذلك أن تكون لهذه الشعوب المغلوبة على أمرها حضارة بالمعنى الغربى للكلمة[٥].

وهكذا تبدو الثقافة وكأنها قد تطورت من مفهومها الإبداعى والإنتاجى، الذى يقابل بلورة حركة الوعى الملازم لها على مستوى العبقرية الفردية أو على مستوى التواصل الجمعى للشعوب إلى ضرب من "**الثقافة الفولكلورية**" التى تعبر عن عادات الشعوب وتقاليدها وطرائقها المعيشية الموروثة؛ ومن ثم، عن حقها فى التعبير عن "**خصوصيتها**" عبر حوار ديموقراطى لا يغير شيئًا من الواقع السياسى أو الاقتصادى المأزوم الذى تعيشه البلدان التابعة فى ظل هيمنة النظام العالمى الجديد.

وليس من شك فى أن هذا التحول يدلنا على ظاهرة جديدة ملازمة لتطور حركة ما بعد الحداثة فى المجتمعات الصناعية المتقدمة، وهى الانتقال من قيم الحداثة التى واكبت قيام مجتمع يقوم على العقلانية فى جميع مناحى الحياة سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو علمية وثقافية، بحيث يكون كل فعل إنسانى رشيد محكومًا بهدف أو غاية تتجاوزه وتتسامى به، وهو ما تم بلورته وتلخيصه فى مبدأ "**العلو**" أو "**التسامى**" (**Transcendance**)، إلى قيم أشبه ما تكون بمبادئ "المحايثة" التى

عاش عليها العالم البدائى القديم **قبل** بروز **"المرحلة المحورية"** التى ربطها "كارل ياسبرز" بظهور الديانات التاريخية الكبرى كاليهودية والمسيحية والإسلام والبوذية(٦). كما أن مبدأ **"العلو"** هو ما اعتبره "جان -بول سارتر" سمة ملازمة للحرية الإنسانية التى تجعل من الموجود البشرى كائنًا مفارقًا أبدًا لذاته ومؤسسًا دائمًا للقيم بقدر ما يُضفى بصفة مستمرة الدلالات والمعانى على أفعاله وعلى كل ما يحيط به من موجودات. وهو المبدأ نفسه الذى اعتبره "جان ليوتار"(٧) صورة من صور الحكايات أو **"الميتا -حكايات"** (méta-récits) التى تقوم عليها تبريرات الفعل الإنسانى سواء عبر حركة التقدم أو عملية التنوير أو تطور البشرية أو فلسفة التاريخ كما يصورها **"هيجل"** فى **"ظاهريات الروح"**، وهى أن يكون للتاريخ أو أى حركة فكرية معنى تسعى البشرية إلى تحقيقه أو هدف تبغى الوصول إليه كتحقيق السعادة عن طريق التقدم العلمى أو الإرتقاء بمستوى الإنسان والاعتراف بحقوقه عن طريق التنوير ومحاربة الجهل والتعصب الأعمى.

إن سمة ما بعد الحداثة، كما يرى "ليوتار"، هى التشكيك فى قيمة هذه **"الميتا حكايات"** خاصة بعد أن تبين بعدها الفعلى عن حركة الواقع والتاريخ، وهى، كما يرى "بودريار"، الانتقال من مجتمع التسامى أو التجاوز إلى المجتمع الاستهلاكى **"المحايث"** (immanent) أو المطابق لنفسه(٨) حيث تكتسب الأشياء قيمتها فى ذاتها وتدور فى حلقة لا تنتهى من الدلالات والمدلولات التى يرد بعضها إلى بعض وكأننا فى عالم من المرايا العاكسة(٩). إلا أننا لا نستطيع، فى الواقع، فهم آليات المجتمع الاستهلاكى إلا إذا فهمنا آليات المجتمع الإنتاجى السابق عليه، وهو المجتمع الصناعى، الذى لازمته ظاهرة الحداثة كشرط لازم من شروط انبثاقه التاريخى والمجتمع الصناعى، كما نعلم، يعطى الأولوية لعملية الإنتاج على عدالة التوزيع، وذلك بعد تراكم رأس المال الضرورى لقيام هياكله خلال القرون الثلاثة للرأسمالية التجارية التى تبدأ من اكتشاف العالم الجديد والاستيلاء على طرق التجارة سواء فى أفريقيا وآسيا وتنتهى مع بدايات القرن التاسع عشر، عصر الثورة الصناعية المكثفة. وكان هذا الفائض يستخلص على حساب مبدأ الكفاية الذاتية التى كانت تقوم عليها النظم الاقتصادية المغلقة وما تفرضه من أخلاقيات القناعة والرضا وعلى الوفرة الهائلة من العملة المعدنية النفيسة التى وفرتها عمليات نهب

مناجم وثروات العالم الجديـد. ثـم كـان هـذا الفـائض ضروريًـا لتحقيـق انطـلاق الصناعة، وذلـك عـن طريـق تمويـل الابتكـارات والاختراعـات التـى تبلـورت فـى اكتشاف الطاقة البخارية وابتداع أدوات جديدة لحلـج القطـن. كمـا كـان يقـوم النظام الصناعى لضرورات تاريخيـة، علـى إعطـاء الأولويـة للإنتـاج علـى حسـاب الاستهلاك، إذ أن ثمار الربح الرأسمالى وضرورة توفيره، بصفة مستمرة، كان ملازمًا لازدهار الصناعة ولاستثمار فائض قيمة العمـل العمـالى فـى سـبيل تنميـة المشـاريع وتوسعها فى صورة احتكارات وتجمعات كبرى، وهو ما جعل من **"عالمية"** النظـام الرأسمالى الصناعى عملية تاريخية حتمية، وهو ما آل إليه فعلاً هذا النظـام فـى إطـار التكتلات الاقتصادية الكبرى الحديثة سواء فى القارة الأوربيـة أو فـى آسـيا أو مـن خلال ما تسعى إليه الولايات المتحدة الأمريكية من تجميع المكسيك وكندا معًا فـى إطار إنتاجى - استهلاكى واحد. ولقد كان هذا التوسع الصناعى وما يتطلبه مـن البحث عن مصـادر الطاقـة والخامـات الأوليـة وكذلـك عـن الأسـواق الضروريـة لتصريف المنتجات المصنعة ملازمًا لقيام الاستعمار العالمى فى صورته الأولى القائمة على الاحتلال المباشر، ثم فى صورته الاقتصادية المتخفيـة خلـف أقنعـة الاسـتقلال الذاتى والحريات الصورية التى حصلت عليهـا كثـير مـن بلـدان العـالم الثـالث فـى أعقاب الحرب العالمية الثانية.

إلا أن هذه الأشكال التى وصلت إليها المجتمعات الصناعية التقليديـة ومـا فجرتهـا مـن قضايـا الاسـتغلال والصـراع الطبقـى فـى الداخـل والهيمنـة علـى المستعمرات فى الخارج انتهت بها إلى الاصطدام فيمـا بينهـا إبَّـان حربـين عـالميتين طاحنتين وضعتا موضع التساؤل مبادئ العقلانية والتقدم والتنوير التـى كـان يفخـر بها المجتمع الغربى منذ بزوغ نهضته الفكرية وانفتاحه على حضارات العـالم خـلال القرن الثامن عشر. ثم عرفت المجتمعات الغربية بعد الحرب العالمية الثانيـة وبفضـل المعونات الهائلـة التـى قدمتهـا إليهـا الولايـات المتحـدة الأمريكيـة الصـاعدة طفـرة اقتصادية واجتماعية هائلة انتقل فيها المجتمع الغربى والأمريكى على السـواء إلى مـا عُرف بالمجتمع ما بعد الصناعى ومجتمع الوفرة، وذلك بفضل التقـدم منقطـع النظـير لقطاع الخدمات وما صاحبه من ثورة سيبرنطيقية ومعلوماتية كان لهـا أكـبر الأثـر فـى نقـل مركـز الصـراع الاجتمـاعى والطبقـى مـن مسـتواه السياسـى المباشـر

والأيديولوجى الملازم له إلى مرحلة الصراع مع البيئة ومشاكلها التى حلت محل الرؤية التاريخية للعالم الموروثة عن القرن التاسع عشر، وإلى مرحلة تحقيق الوفرة والرفاهية لكل الفئات الاجتماعية بحيث تجبُّ عمليات الإشباع المادى وتوفير السلع الاستهلاكية الجديدة كل المتطلبات الأخرى التى يفرضها واجب المواطنة والإحساس بالمسئولية القومية من حيث الرغبة فى المشاركة الديموقراطية فى عمليات اتخاذ القرارات الحاسمة أو المساهمة فى تحديد مصير الأمة وسياساتها العامة التى بدات تنتقل تدريجيًا إلى الشركات الكبرى والمؤسسات "**عبر الدولية**"، وهى حركة ظهرت فى البداية فى شكل صراع بين مقومات الدولة الوطنية المستقلة وبين متطلبات التكتلات الاقتصادية الكبرى التى غالبًا ما تحتاج إلى تشريعات وتنظيمات تتجاوز طابع الخصوصيات القومية التقليدية.

إن تحجيم العامل السياسى فى المجتمع الاستهلاكى يُناط به، فى الواقع، تجاوز عمليات الصراع الاجتماعى وما يرتبط بها من قيم البحث عن العدالة وتحقيق الحرية والإخاء والتعاون، وتجاوز فكرة التطور التاريخى والارتقاء الثقافى والروحى إلى مجتمع تقنى بحت ينصب فيه همُّ الناس على التكالب على السلع والأدوات والأجهزة الحديثة بالغة الكفاءة ودائمة التجدد، وعلى التمايز عن طريق امتلاك كل وسائل الظهور واكثرها مسايرة للموضة والذوق السائد، وتحقيق بريق الشخصية وتوهجها الزائف على حساب عمق الهوية وأصالة الطبع ورسوخ المبادئ والقيم والخصال الحميدة.

ولعل أكثر التغيرات دلالة على روح عصر ما بعد الحداثة هو التغير الجوهرى الذى يصيب مفهوم الطبيعة. ذلك أن الطبيعة كانت فى مضامينها القديمة السابقة على المجتمع الصناعى شديدة الارتباط بالمحيط الكونى وبما يقع على كاهل الإنسان الأعزل من قوى غيبية يربطها بإرادة الآلهة وأحكام القضاء والقدر، الأمر الذى يعكس المنظور أو الموقف السلبى للإنسان أمام القوة العاتية والمدمرة للطبيعة، وإن كان هذا لم يمنع الصراع بين الإنسان ومحيطه الطبيعى من الظهور تارة عبر المحاولات الجريئة التى يحاول فيها الإنسان التغلب على محيطه عن طريق المغامرة الكشفية والابتكار العلمى والتقنى، وفى أغلب الأحيان عن طريق بناء الاساطير والأنظمة الخيالية والرمزية الهائلة التى يملأ بها الفضاء الذى يُلاحقه،ويُهدىء عن طريقها الهواجس والهلاوس التى تسيطر على مخيلته ووجدانه.

إن هذه الرؤية السلبية الخالصة للطبيعة سرعان ما تنحسر أمام قضايا الحكم السياسى ونظام الدولة سواء فى الشرق أو فى الغرب، وهى القضايا التى تسيطر على عقلية البشرية الواعية حتى القرن الثامن عشر الذى يغربل فيه الفلاسفة ورجال القانون، بفضل انتشار أنوار العقل، كل ضروب العلاقات التى يمكن أن تربط الفرد بالدولة وبكل أشكال التنظيمات الإدارية التى تحافظ على التوازن بين الفئات والطبقات من منطلق "الهيراركية" الطبيعية. إلا أن هيمنة المسألة السياسية، أو علاقة الدولة بقضية التنوير -كما يذهب **"موسكوفيتشى"**[١٠] - سرعان ما تفسح المجال إبان القرن التاسع عشر لظهور القضايا الاجتماعية التى يطرحها عصر التصنيع من منظور التطور التاريخى والصراع الطبقى وبروز العلم الوضعى الذى يحتل مكانة الدين ووظيفته فى المجتمعات الوسيطة والتقليدية.

ولقد أدت حركة التقدم العلمى والتقنى، التى عرفها النصف الاخير من القرن العشرين فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، إلى توفير مجموعة هائلة من الإنجازات التكنولوجية خاصةً فى مجال الاتصالات عن بعد والآلات البالغة الدقة، الأمر الذى يسمح لهذه المجتمعات بإعادة تنظيم وترتيب هياكلها الاجتماعية والإدارية والاقتصادية بحيث تصبح المعايير والمقاييس الجديدة التى يُقاس بها تقدم المجتمعات هى **درجة معدلات النمو ونسبة ارتفاع الإنتاجية وحسن توزيع المساحات المأهولة وآليات الإنتاج بين مختلف القطاعات العامة والخاصة**، وليس عمليات توزيع الدخل القومى أو التوازن بين التكوينات الطبقية؛ ذلك أن المهم ليس هو الطابع السياسى أو الهوية الأيديولوجية لنظام الدولة، وإنما المهم أن يكون المجتمع **علميًا وصناعيًا وتكنولوجيًا**. ومن ثم، تبرز أهمية الطبيعة من جديد، ولكن كإطار للثروات العامة التى يجب استغلالها مع المحافظة عليه وحمايته من التلوث والتآكل، وذلك بغرض رفع الناتج القومى من الثروات والخيرات[١١].

ومع ذلك فإن عودة الطبيعة إلى الظهور مرة اخرى هى، ككل مفاهيم العودة فى الفكر الإنسانى، عودة زائفة؛ وذلك بالقدر الذى لا توجد فيه الطبيعة إلا من خلال تصورات الإنسان، وإلا من خلال التقابلات التى يقيمها بين هذه الأخيرة وبين عالمه الاجتماعى المنظم والسابق عليها فكريًا بالضرورة. إن الطبيعة، التى تختلط هنا بالحُلم، ذلك بقدر ما تبدو للإنسان كعالم أمثل فقده فى حركته

نحو عالم العمل والضبط والتنظيم أى عالم يغترب فيه بالضرورة، تكاد تتطابق مع معايير السوية والخير والفطرةالتى جبل عليها البشر. أو ليس ما يقيمه "كارل ماركس" من تقابل بين **"قيمة الاستخدام"** وبين **"قيمة التبادل"** يقوم ضمنًا على اعتبار القيمة الأولى المقياس او المعيار الحقيقى لما يجب أن يكون عليه الفعل الإنسانى. إن إضفاء الأهمية على قيمة الاستخدام يفترض صورة مثلى للعمل أو النشاط الإنسانى المبذول لإشباع حاجاتنا **"الطبيعية"**، كإنما هناك تطابق بين الحاجة والجهد، تطابق يتكامل فيه الداخل والخارج والظاهر والباطن. إلا ان هذه الصورة "الإيتوبية" للعمل لا تتفق وضرورة قيام علاقات التبادل الاجتماعى، إذ كيف يقوم تبادل من غير فائض اقتصادى أو زيادة عن الحاجة الاستهلاكية يستطيع الأفراد أن يتبادلوه أو يتبادلوها. وليس من شك فى أن القيمة التبادلية سوف تفرض على أعضاء المجتمع علاقات تقوم على الاغتراب والتجريد، وذلك بقدر ما سيكون الزمان الخارجى هو المقياس الأول لتحديد قيمة العمل وتقديره فى صورة سلعة يمكن حساب عملية إنتاجها فى صورة اجر يُدفع للعاملين نظير ما قدموه من قوة أو حجم عملهم، لكن أيضًا بقدر ما سيكون تصنيف العمل خاضعًا لنظم القيم القبلية التى تأخذ الطابع الكيفى للعمل فى الاعتبار، وهو ما يتم على أساسه تمييزُ العمل الذهنى المحرر من كل قيد عن العمل اليدوى الصرف الخاضع لثقل المادة. ومن ثم تدخل علاقات العمل والإنتاج فى شبكة من العلاقات الاجتماعية الرمزية. ولكن إذا كان العمل فى النظام الصناعى وثيق الصلة بعملية الإنتاج المادى والقيمى على السواء، فإنه يخضع فى المجتمع الإستهلاكى. لنفس القوانين التى تحول كل آليات التبادل إلى **خدمات**، أى إلى سلع لا تقوم على قيمة المجهود فى ذاته ولا تعمل على **"تأكيد أخلاقيات المجتمع"** -كما يقول "بودريار"- وإنما تتبلور فى صورة شبكة من **"العلامات فى سيناريو الإنتاج العام"**[١٢].

ومن ثم، تدخل أركان الطبيعة، وهى التى كانت تعتبر مشاعًا أو ملكية مشتركة أى أساسًا للوجود الإنسانى فى ذاته، فى نظام الخدمات والسلع الجديدة وتندرج فى سلم الرموز الاجتماعية. وهكذا نفهم كيف يدخل الهواء والماء مجال "الخصخصة"، فأنت إذا رغبت فى استنشاق الهواء النقى فما عليك إلا أن تحجز لنفسك مكانًا متميزًا فى فندق أو مصيف بعيد عن التلوث أو تقتنى فيلا "ساحرة"

تطل على البحر مباشرة، وإذا أردت أن تطفىء ظمأك بالماء العذب القراح فما لك من حيلة غير أن تدفع الثمن للحصول على المياة المعدنية أو الطبيعية المعالجة. ومن ثم تصبح الطبيعة، كبقية الاشياء "الطبيعية"، سلعة مغلفة ومعلبة ومصنعة يمكنك اقتناؤها؛ وعلى أساس ما يحقق لك هذا الاقتناء من تميز ووجاهة تتأكد الرموز المظهرية وتتأصل الفوارق الاجتماعية.

ومع ذلك، فإن قوة المجتمع الاستهلاكى تتركز فى ادعائه توفير السلع والأجهزة والأدوات الحديثة، وتحقيق ديموقراطية الإشباع وأحلام الرفاهية للجميع ومن غير أى اعتبار للفوراق الطبقية واختلاف الدخول غير أن هوس الأستهلاك، الذى يصبح هدفًا فى ذاته، سرعان ما يحول الفرد إلى عبد للأشياء وبريقها وكائن مغترب فى رموزها التى تقوم على المظهرية البحتة، وهو ما يولد لدى الجميع فيضًا من الرغبات الجامحة التى يصعب إشباعها، طالما أن غاية الاستهلاك، التى تقوم عليها المجتمعات الجديدة، هى تكاثر الأشياء وتجددها إلى ما لا نهاية. ويرى "بودريار" أن وفرة الأشياء فى المجتمع الاستهلاكى لا تدل على قدرة الإنتاج على إشباع الحاجات، وإنما على توليدها وإحاطتها بنوع من الهالة السحرية التى تجعل من تراكمها رموزًا للسعادة، وهى سعادة أشبه بفرحة الأطفال حينما يحصلون على لعبة جديدة أو الإنسان البدائى فى نظرته للأشياء وكأنها مكسوة بضرب من القوة الخارقة(١٣).

وليس من شك فى أن المجتمع الاستهلاكى، الموازى لعالم ما بعد الحداثة، يصطنع كل ضروب التقنية الحداثية من فنون الاتصال والإعلام والدعاية؛ وهو بجانب ذلك كله يخلق إنسانًا جديدًا، إذ -كما يقول "ماك لوهان"- "**الوسيط هو الرسالة**"، أى أن ما جمعته البشرية، وادخرته من أفكاروحقائق ومعان ودلالات هو، فى الواقع، رهين بتقنيات الرؤية والسمع والكتابة وأخيرًا الكهرباء والإلكترون. فالرؤية والسمع كانتا تشكلان، كضروب من التقنيات المباشرة، أسس الثقافة القديمة؛ ذلك أن الرؤية ارتبطت بعالم الكتابة التصويرية، التى عرفتها مصر القديمة؛ وارتبطت بالحضارة اليونانية التى يُشكل فيها البصر أساس الجماليات. أما السمع فهو أساس الثقافات الدينية حيث يلعب الصوتُ دور الموجه الأول فى ربطنا بالعالم الآخر، وفى إقامة حقول من الدلالات والمعانى

البالغة التجريد، وحيث تصبح الرؤية من المحرمات ويصير الجسم البشرى، الذى كانت تزهو الحضارة اليونانية بجماله وبهائه، أساسًا للغواية والضلال. وفى عالم الكتابة تحتجب شفافية الصوت الحى وتزدوج المعانى والدلالات، وتنشأ، من جراء ذلك، فنون التفسير والتأويل، ويكتسب العمق طابع القيمة نظرًا لإرتباطه بالغائب واتصاله بالمحجوب والمكنون خلف السطور؛ وأخيرًا تعود إلينا، مع ظهور العالم ما بعد الصناعى، تقنيات الصوت والصورة مجتمعة فتهدد عادات القراءة والتأمل والتأنى لتقيم عالمًا يقوم على السرعة والفعالية والكفاءة والإنجاز سواء فى جمع المعلومات أو القفز من المقدمات إلى النتائج، وتولد لونًا من الشاعرية الجديدة التى لا تتجاوز العالم السطحى للأشياء ولا تُعنى إلا بالتوليف بينها وبما تولده من انبهار حول ما يتجسد منها او يتشكل فى صورة "**جادجيت**" أو "**بيبلوهات**".

وإذا كان هناك ثمة تأصيل للذوق أو بحث عن الموروث والتليد ففى صورة "**كيتش**" يوهم بالأصالة. ولكن هذا الأخير -كما يقول لنا "بودريار"- لا يتجاوز تعلقنا بالزائف والمصطنع والأشياء العتيقة، وكذلك بالإكليشيهات الخطابية(١٤)، والعبارات المأثورة التى فقدت مع الوقت مضمونها، والتى لم يَعُد لها من وظيف اللهم إلا إثارة انطباع التعالم والتشدق والإبهار. ومن المعروف أن "**الكيتش**" (**Kitsch**) يشكل ركنًا أساسيًا من أدب ما بعد الحداثة إذ نراه عند "كونديرا" (**Kundera**) يطابق الانهيار الفعلى لقيم الوجود الإنسانى البسيطة كرغبة الفرد فى الاستمتاع بخصوصيته أو تحقيقه لذاته بصورة عفوية بعيدًا عن العبارات الطنانة والشعارات الرنانة التى توهم بالحمية الوطنية والدفاع عن الحق والواجب وهى أبعد ما تكون عن ذلك. ولا شك أيضًا أن المعلوماتية جزء لا يتجزأ من عالم الثقافة الاستهلاكية، فهى، شئنا أو لم نشأ، تُحول المعرفة من وجوهرها الأصيل وهو تحصيل ما يرتقى بالنفس والعقل ويثريهما، واكتساب ما يُغير من نظرة الإنسان إلى ذاته والآخرين، إلى نوع من التجارة التى يتم من خلالها بيع المعلومات كما تباع السلع والبضائع؛ وهى وإن كانت تمثل ثورة العصر التى غزت مجالات الإعلام والعلوم اللغوية والبيولوجية وكل ميادين المعرفة قد تُستخدم أحيانًا للتضليل والإيهام، وذلك بقدر ما يشكل الفيض المعلوماتى -كما فطن إلى ذلك "إمبرتوإكو"- نوعًا من الفوضى والبلبلة وانعدام اليقين؛ وهى التى جعلت، كما يذهب "**بودريار**"(١٥)، من حرب الخليج نوعًا من اللعبة المبرمجة التى حُددت

فيها الأدوار سلفًا ووزعت المشاهد وفقًا "**السيناريو**" محكم ومسبق، وكأننا أمام مشهد إعلامى رتبته ونسقته شاشات التليفزيون الأمريكى للإعلان عن روعة الصناعة الأمريكية **ودقتها** التكنولوجية والإلكترونية الخارقة بينما تغيب عن ناظرنا مأساة الشعوب **وما تعرضت** له المنشآت والمبانى من دمار وتخريب.

إن الثقافة الاستهلاكية التى تعمل على "**أمركة**" العالم وتوحيده عبر ما يسمى بحركة "**العولمة**" هى الأفق الذى ينتظرنا والذى نسعى إليه، شئنا أو لم نشأ عبر آليات وتقنيات العصرنة التى لا مفر منها ولا سبيل إلى تجاوزها بالرفض أو دفن الرؤوس فى الرمال. فيا ترى ماذا أعددنا أو ماذا نعد لحماية "**أصالتنا**" داخل هذا الإطار الذى أُعد لنا سلفًا؟ وهل سنظل نلعب نفس الأدوار التى رُسمت لنا والتى تبدت بعض أسرار صناعتها حينما اكتشف إدوار سعيد أن شرقنا المصنوع "**فى الغرب**" بعيد كل البعد عن شرقنا الذى نتوهم أننا نعيش فيه؟!

الفصل السادس :

الجسد بين القمع والتحرير فى الفكر الفرنسى المعاصر

ليس من شك فى أن الجسد البشرى قد خضع لميراث ثقيل من المحرمات سواء أكان ذلك فى المجتمعات الشرقية أو فى المجتمعات الغربية، خاصةً وأن كلاً من المجتمعين قد خضع لفترات طويلة لسطوة الدين المسيحى أو الإسلامى أو اليهودى وجميعها يؤثم النظرة المريبة للجسد ويحيطه بهالة من النبالة والسمو، وذلك بقدر ما ترتبط هذه النظرة باللذة كغاية فى حد ذاتها وبقدر ما تبعده عن وظيفته البيولوجية المطلوبة أو المرجوة كأداة للتناسل ووسيلة للتكاثر وإعمار الكون؛ وربما تعد المسيحية من أكثر الديانات تأثيمًا للرغبة الجنسية، على الأقل فى عصورها القديمة، وذلك بقدر ما تضخمت فيها منذ البداية فكرة الخطيئة[1] التى شكلت عبئًا ثقيلاً على الجسد فى الغرب وفى فرنسا بوجه خاص حتى نهايات القرن السابع عشر. ولعل ذلك ما يفسر لنا العديد من الانفجارات أو ردود الفعل المعلنة وغير المعلنة لرد الاعتبار إلى الجسد عبد التاريخ.

إلا أن قضية التحريم والتحليل ليست مجرد مسألة مفاهيم أخلاقية تخضع للإرادة الفردية أو الجماعية إذ أنها مثل جميع القضايا التى تخص رؤية الإنسان لنفسه تخضع لمقومات عامة أو للغة غير ظاهرة علينا أن نستخرج قواعدها الفاعلة وشبكة العلاقات الرمزية التى تؤسسها وترسم حدودها عبر التاريخ. وأعتقد أنه علينا، لكى نفهم الأبعاد التى يُطرح من خلالها موضوع الجسد، أن نعيد بناء ما نعته **ميشيل فوكو** بـ **"أركيولوجيا النظرة"**[2]، وأن نأخذ بعين الاعتبار أيضًا ما بلوره لنا رجيس دوبريه بصدد المراحل أو الدوائر الوسائطية (**médiasphères**) التى تحدد رؤية الإنسان الغربى -وحتى الشرقى بالضرورة نظرًا للتبعية التكنولوجية- لنفسه وللعالم منذ عصر **"الأيقونة"** وحتى قيام الدائرة البصرية - السمعية التى تهيمن على كل أدوات الإذاعة والبث الحالية بكل أشكالها وتقنياتها البالغة التعقيد[3]. لكن علينا، ربما، أن نطرح قبل ذلك هذا السؤال : لماذا انصب التحريم منذ نشأة الإنسان العاقل (**Homo sapiens**) على الجسم ؟ أوليس ذلك معاصرًا أو موازيًا لاكتشاف هذا الإنسان لجسمه فى عين المرحلة التى يبدأ الشعر فى التساقط من عليه بسبب استخدامه لتقنية الجرى الملازمة لمرحلة الوقوف (**Homo erectus**) ؟ أوليس غريبًا أيضًا أن يكتشف الإنسان عُريه - هذا الاكتشاف الملازم لانبثاق وعيه بوجوده - فى قصة خطيئه آدم وحواء التى تسردها علينا الديانات الموحاة،

والتى يُطردان على إثرها من الجنة ؟ إننا نعتقد أن فعل الخطيئة يرادف هنا لحظة انبثاق الحرية الإنسانية وبداية التاريخ البشرى، تاريخ ابن آدم، أى ابن الأرض؛ إلا أن كل حرية فردية محضة تشكل بالضرورة خرقًا للنظام العام الذى لا يقوم، فى ظل الفكر الثيوقراطى، إلا على أساس من الشرعية الإلهية. من ثم، نرى أن التحريمات، التى سوف تنصب على الجسد والتى تشجب عريه وترى فى كشفه نوعًا من الغواية والعورة، تقوم أساسًا للفصل بين وظيفتين من وظائفه الجوهرية : وظيفته **التناسلية**، من جهة، بما يصاحبها من متعة أو لذة قد تحرفها عن غايتها وتتهددها بالموت والفناء فى حالة التجاوز، ووظيفة **الإنتاجية**، من جهة أخرى، كطاقة أو أداة عمل ضرورية لبناء المجتمع وقيام الحضارة. ومن هنا، تنشأ هذه الجدلية، التى أشار إليها **جورج بطاى**[4]، بين تحريم المتعة وبين انتهاك هذا التحريم. ذلك أن فلسفة التحريم تقوم على إرجاء المتعة لتحرير الجسم من دفعاته الغريزية وتكريسه للعمل الجماعى من جهة، وتقوم، من جهة أخرى لتبرير هذا الإرجاء، على تقنين هذه الرغبة نفسها وتنظيمها فى إطار الشرعية التى ترتضيها كل جماعة بشرية لنفسها، والتى ورثنا عنها، من غير شك، شريعة الزواج ونظام الأسرة.

ولما كانت عملية إرجاء المتعة منافية للغريزة البشرية لما يتسم به العمل من طابع قسرى يفرضه المجتمع على أعضائه بصورة قَبْلية، فإنها سوف تكتسب، مع ظهور الديانات الموحاة وقيام الفلسفات الأخلاقية سواء فى صورة الحكمة الشرقية أو مذاهب الزهد وضبط النفس التى تتبلور عبر الرواقية، نوعًا من المعقولية الأخلاقية التى تحقق للإنسان توازنه بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. إلا أننا يجب أن نعى أن المنطق الأخلاقى لا يشكل إلزامًا إلا بالنسبة للأفراد ولا يقوم إلا متزامنًا مع بلورة مفهوم الضمير الأخلاقى وإدراك عالمية السلوك أو الفعل الإنسانى، كما حدده لنا **كانط**. غير أن هذا المنحى لا يلتقى بالضرورة مع أهداف سياسات الضبط وتطويع الجسم كما مارستها نظم الحكم، عبر التاريخ، تحت أى مسمى وتحت أى نظام سواء أكان استبداديًا، أم إقطاعيًا أم شموليًا، أم ليبراليًا.

من ثم، يظل الصراع قائمًا، طالما ينخرط الإنسان فى حركة التاريخ، بين رغبة الأفراد فى تحقيق ذواتهم، والجسم جزء أساسى من ذاتيتهم، بل هو منظورهم إلى العالم، وبين وظيفة السلطة فى الحد من هذه الرغبة وعقلنة استخدامها حتى

يصب أكبر قدر ممكن من فائضها للصالح العام بما يتوافق مع رؤية الطبقات المهيمنة على قوى الإنتاج وتوزيع الثروة القومية لهذا الصالح. وليس من شك فى أن عملية عقلنة الرغبة ترادف السيطرة على الجسم وضبطه وتطويعه، وهى تتخذ أشكالاً مختلفة وفقًا لتطور المجتمعات وتمايز نظمها الإنتاجية والاستهلاكية. وغالبًا ما تظهر هذه الأشكال من خلال صور مُقنّعة وعبر أيديولوجيات غير صريحة؛ فهى قد تبرز فى صورة الوعظ الدينى وما يصطنعه من ألوان التبرير الأخروى، وهو الطابع الغالب على المجتمعات الثيوقراطية، أو عبر الأخلاق العلمانية، كما برز ذلك فى فرنسا إبّان عصر التنوير، أو عبر السياسات السكانية والاقتصادية التى تشكلت خلال القرن التاسع عشر، عصر تألق العلوم الوضعية والهيمنة على الإنسان والبيئة. وتتحول أخيرًا عملية ضبط الجسم إلى نقيضها فى عصر المعلوماتية والتلفزة المواكبة لقيام المجتمع الاستهلاكى بحيث يتحول الجسم من أداة إنتاجية اقتصادية وتناسلية، فى المقام الأول، إلى سلعة استهلاكية محررة من كل قيد اجتماعى، وإلى مجال خالص للتشويق والترغيب غالبًا ما يغترب فيه الجسد فى صورته الظاهرة كقطعة جمالية تكتسب قيمتها الذاتية بما تحققه من إشباع آنى وغير مفارق لموضوعه.

إن الجسم قد مر إذن بمراحل تاريخية لا يمكن فصلها عن الرؤى التى صنعته وشكلته ليس فحسب من حيث هو مجرد ظاهرة طبيعية، ولكن أيضًا من منطلق توظيفه واستخدامه كقوة إنتاجية ضرورية للعمل وكأداة استهلاكية للمتعة واللذة. ولا جرم أن ينصب الجانب الإنتاجى، فى المقام الأول، على جسم الرجل، وأن يقع العبء الأكبر من الجانب الاستهلاكى على جسد المرأة المشبع بكل دلالات الرغبة وهواجس القلق والريبة بفعل الميراث الطويل من القمع الذى تعرض له عبر التاريخ منذ قيام المجتمع الأبوى.

ويذهب فوكو، بصدد عمليات تطويع الجسم، إلى أن استخدام الجسم البشرى كشىء أو قوة قابلة للترويض والطاعة لم يكن من الأمور المستحدثة إبان العصر الكلاسيكى. وأبرز دليل على ذلك هو وجود كتاب "دى لامترى" الذائع الصيت عن "**الإنسان – الآلة**" (**L'Homme-Machine**) الذى يبلور فيه صاحبه مفهومين متوازيين للجسم: (١) مفهومًا "**تشريحيًا –ميتافيزيقيًا**" متصلاً بفلسفة

ديكارت ورؤيته العلمية – الميتافيزيقية، و(٢) مفهومًا **"تقنيًا – سياسيًا"** مستمدًا من قواعد التنظيمات العسكرية والإيوائية والمستشفيات والملاجئ والمعسكرات، وكذلك من وسائل ضبط وتصحيح أوضاع وحركات الجسم. إلا أنه إذا لم يكن هناك جديد بالنسبة لعمليات الضبط والإجراءات القسرية التى يتعرض لها الجسم البشرى بصفة شمولية، فإن الجديد هو التفنن فى اكتشاف دقائق هذا الضبط وتفاصيله المطبقة عليه، بالإضافة إلى البحث لا عن مظهره العام فحسب وإنما كذلك عن الوسائل بالغة الفعالية فى السيطرة على حركاته. ولعل أهم ما توصل إليه النظام الجديد هو أنه لكى تكون عمليات القسر فعالة ومجدية على طول المدى، فما عليها إلا أن تتحول إلى **"نظم الضبط" (disciplines)**.

وليس من شك فى أن كل نظام ضبط يخضع، على الأقل، لمبدأين رئيسيين: (١) **فن للتوزيع** و(٢) **نظام للتحكم**. ويُناط بالمبدأ الأول حسن توزيع الرجال فى المكان، وهو ما يتطلب تقنيات مساندة مثل نظم المجالات المغلقة كالمعسكرات والمستشفيات والمدارس والورش والمصانع، مع تدعيمها بممارسات حصر وتحديد، أو إذا شئت، تفريد لكل مجال مغلق. أضف إلى ذلك أن نظم المجالات المغلقة سوف تحتاج إلى نوع من الاستخدام الوظيفى أو التخصصى للأماكن: وهو ما سوف يتضح عند بروز ظاهرة التنوع التدريجى الذى ستتعرض له الأماكن فتنقسم إلى مدارس ومستشفيات ومصحات وورش ... إلخ. أما بالنسبة لنظم التحكم، فتقوم على الاستخدام الأمثل للمكان، والتوزيع الأفضل للوقت، بحيث يمكن، مثلاً، جدولة النشاطات والممارسات المطلوبة، أو ربط الأفعال بإيقاعات زمنية محددة أو محدودة، كما هو واضح فى "الخطوة العسكرية". ويساعد نظام التحكم، بجانب ذلك، على ضبط اقتصاديات الحركة بحيث يمكن اكتشاف عناصر الفعالية القصوى التى تربط بين الحركة الفردية أو الجزئية وبين الهيئة العامة للجسم، وبين هذا الأخير والأداة المستخدمة سواء أكانت سلاحًا أم آلة إنتاجية. ومن ثم، يصبح الجسم بسبب خضوعه لغايات وأهداف السلطة الجديدة موضوعًا لضروب مستحدثة ومبتكرة من العلم والمعرفة؛ فهو لم يعد مجالاً تصوريًا بحتًا، أو ذريعة لتأملات ميتافيزيقية تباعد بينه وبين النفس أو الروح تارة وتقارب بينهما تارة أخرى. لقد أصبح الجسم، على العكس من ذلك، حقيقة

ملموسة أو ظاهرة طبيعية لها حدودها ووظائفها التى تحكمها؛ ومن ثم تبرز إمكانيات استخدامه بطريقة علمية رشيدة كأداة تخضع للممارسة والترويض والتطويع.

ولقد أدت كذلك نظم الضبط إلى ابتكار تقنيات ووسائل تحكم أخرى تزيد من فعاليات الاستخدام العقلانى المنظم للجسم، وهو ما يتجلى، وفقًا لفوكو، فى إدارة الاستخدام الكامل والشامل لإمكانيات العمل الفردى فى صورة "**وقت نظامى**" أمثل يمكن تحديده فى شكل برامج مرحلية وفى صورة تسلسل أو تدرج يتحددان من خلال قدرة هذه الطاقة الفردية على اجتياز عدد معين من الصعوبات. من ثم، يتغير مفهوم الزمن فى حياة الإنسان الغربى، بحيث يفقد رتابته القديمة، وطابعه الطقسى كوحدة متسقة وشبه مطلقة ليصبح، من الآن فصاعدًا، ديمومة تطورية أو سيرورة مرحلية، وهو ما يربط الزمن بصورة أفضل على المستوى "الأركيولوجى" بالعقلية "التاريخانية" التى تأخذ، مع نهايات القرن الثامن عشر، فى تقويض مرتكزات البنية الإبستمولوجية الكلاسيكية، ومنها صور التاريخ كذاكرة وتذكر. أضف إلى ذلك، أن نظم الضبط أخذت تتحرر أيضًا من أسر المفاهيم الستاتيكية التى كانت تحكم بنية الفكر الكلاسيكى، وهو ما يسمح لها باستحداث نماذج دينامية جديدة.

إن ظهور نظم الضبط فى حقل الممارسات السلطوية -المعرفية يعبر، كما نرى، عن ترسيخ ضروب من الأنماط العقلانية التى تعد، فى حد ذاتها، أكثر الأشكال أو الصيغ ملاءمة لتحقيق الأهداف الاستراتيجية العامة التى قامت عليها الدولة الغربية الحديثة، كما تحددت ملامحها التاريخية فى نهاية عصر التنوير وبداية القرن التاسع عشر. وليس من شك فى أن هذه العقلانية، التى تقاس هنا بمقاييس الفعالية والقدرة على الإنجاز والحركة، لا تمثل بالنسبة لفوكو قيمة فى ذاتها. بل، على العكس، إنه يراها تؤدى كما هو الحال مع مدرسة فرانكفورت النقدية، إلى تموضع الإنسان فى أشكال من الممارسات السلطوية والمعرفية المتميزة التى حكمت ظاهرة مثل عزل الفقراء والمجانين وأخرى كالسجن أو الحبس وتموضع الأمراض العقلية والنفسية. ومن الجدير بالذكر، أن فوكو لا يعنى بوصف هذه الممارسات القمعية والضابطة من خلال تاريخ النظم والمؤسسات كما يصورها ويفسرها

القانون، ولا من خلال الأشكال المعرفية المتبلورة التى تعاهدنا على تسميتها "**بالعلوم الإنسانية**"، وإنما من خلال الإجراءات والوسائل والقواعد التى كانت تتبع فى العقاب والعزل وعلاج المرضى والتربية وتنظيم العلوم الإمبريقية، والتى كانت تشكل الواقع الفعلى الذى تقوم عليه المؤسسات والتنظيرات العلمية. من ثم، يتبين لنا أن كل الممارسات السلوكية والمعرفية فى مجتمع ما تخضع لقواعد إجرائية واحدة، أو على الأقل متساندة؛ كما أنها لا تنتج من الحقائق العلمية إلا ما يتلاءم مع معيارية هذه القواعد. وهذا ما يعنى بالضرورة أن كل تجاوز لهذه المعيارية هو خروج على المألوف والسوية إلى عالم الخيال والوهم أو إلى الشذوذ والانحراف. وليس من شك فى أن هذه القواعد العقلانية الجديدة هى التى ستولد مفهوم "**الفردية**" البالغ الأهمية فى تكوين العقلية الغربية الحديثة؛ تمامًا كما سيولد الفرق الناشئ بين واقع الفرد وعالمه الخيالى الأمثل الأساس النظرى لقيام الأيديولوجيا الغربية للإنسان. إلا أن ذلك ليس معناه أن مفهوم الفرد كان منعدمًا تمامًا فى العصور السابقة، وإنما كل الأمر أنه كان وثيق الصلة بالطبقات السائدة التى يحقق لها التفرد والتميز دونًا عن غيرها؛ ومن هنا ارتباطه فى العصر الإقطاعى بالبطولة الخارقة وبالفروسية التى تخلدها الذكرى ويفرضها منطق القوة لتعيها الذاكرة مثالاً يحتذى وقيمة يتحقق بها شرف الجماعة وأمنها.

أما فى عصر التنظيم والترشيد، فالفرد لا يعدو أن يكون نتاجًا أو موضوعًا معرفيًا على السلطة أن تحسن تصوره لتحكم السيطرة عليه وليتم استخدامه على الوجه الأمثل(٥).

إن هذه السلطة التى تمارسها الدولة الغربية الحديثة والتى تتخذ خلال القرن السابع عشر شكل الاهتمام بالجسم. الذى يُعامل بسبب تأثير النموذج الميكانيكى السائد على المستوى المعرفى، كآلة تخضع لقوانين الضبط والفعالية والاستخدام الأمثل، سوف تتغير بعض الشيء خلال القرن الثامن عشر. ذلك أن عصر التنوير سوف يحاول تعديل هذه الصورة الميكانيكية للجسم بإضفاء الطابع الحيوى عليها. وهو الأمر الذى يوجه قبضة السلطة على الجسم البشرى فى اتجاهين رئيسيين : اتجاه الانضباط الذى يوكل إلى مؤسسات مثل الجيش والمدارس والورش والسجن واجب القيام به، واتجاه التنظيم السكانى الذى تعنى به الدولة

عن طريق مؤسساتها الصحية، وينصب الاهتمام على حصر المواليد والوفيات وعدد السكان وعلى ربط هذه البيانات بمصادر الثروة وتوزيع علاقات الإنتاج وتحديد عناصر الدخل القومى. ويعتقد فوكو أن اهتمام الدولة بالسكان يلازمه الاهتمام بالجنس، ذلك أن الجنس لا يمكن فصله عن **"مناهج ضبط الجسم"** وتقويته وحسن توزيع طاقته من جهة، ولا عن موضوع **"تنظيم السكان"** من جهة أخرى، الأمر الذى يتطلب العناية المستمرة بالحالة الصحية والنفسية للأفراد على المستوى الشخصى وعلى المستوى الجمعى على السواء.

أى أنه إذا كان يتم فى هذا الصدد نوع من الانضباط الجزئى أو الخاص للجسم الفردى بحيث يصبح جسم الفرد موضوع مراقبة ومحل تتبع، بل وقيمة فى حد ذاته، فإن هناك كذلك سلطة الدولة التى تعمل على إحكام قبضتها على الاجسام عن طريق جمع البيانات والإحصائيات وتخطيط السياسات الصحية والسكانية والاجتماعية، بحيث يصبح الاهتمام بالجنس ليس مجرد اهتمام بالحياة الفردية للناس وإنما اهتمام بحياة الأمة وبقاء النوع.

على هذا النحو يعمل فوكو على ربط سلطة الدولة الحديثة، ابتداء من القرن التاسع عشر، بما يسميه **"إدارة الحياة"**، وهو الأمر الذى لا يمكن أن يتم إلا على أساس سياسة استراتيجية تقوم على المزاوجة بين عمليات **"تنظيم الجسم"** وإمكانيات استخدام الآليات السكانية. ويعتقد الكاتب أن المجتمع الحديث يتميز فى هذه النقطة الحاسمة عن المجتمع الإقطاعى والتقليدى بأنه لم يعد قائمًا على مبدا إراقة الدماء وإهدار الحياة وإنما على الاهتمام بالجنس وتنظيمه كقوة من قوى الحياة وبناء السكان وإثارة المعرفة.

ولقد حاول القرن التاسع عشر إدراك الجنس من خلال ثلاث ظواهر رئيسية : وهى أولاً ظاهرة "هستيريا المرأة" التى تقوم على نوع من التعارض الغريب بين **"سمات الحضور - الغياب"** و**"الوجود - النقص"** بحيث يُنسب الجنس تارة إلى الرجل والمرأة بنفس القدر من المساواة، ثم يُسلب من المرأة ويضفى على الرجل، وأخيرًا يُغدق كليةً على المرأة وذلك إلى درجة اختلال وظيفتها الإنجابية وظهور أعراض الهستيريا عليها؛ وثانيًا ظاهرة إضفاء الطابع الجنسى على الطفولة بطريقة لا تقل تناقضًا إذ يُنسب الجنس إلى الأطفال تشريحيًا ويسلب منهم

فيزيولوجيًا، أى أنه يعد بمثابة نشاط موجود وإن كانت غايته الإنجابية مفقودة. ولما كانت معايير السوية تُرد عـادة إلى تطـابق الوظـائف البيولوجيـة مـع عمـل الجهـاز التشريحى - الفيزيولوجى، فإن هذا النشاط يعد انحرافًا لدى الأطفـال، خاصـة وأن هناك أيضًا وراء الجنس الدوافع الغريزية التى تعمـل علـى تجـاوز التناسـق الوظيفـى والغائى المحدد لـه. وأخـيرًا يظهـر الجنـس عـبر تنـاقض ثـالث لا يقـل غرابـة، وهـو تأرجحه على مستوى البعد الاجتماعى للإنجاب بـين الخضـوع لضـرورات الواقـع وبين الخضوع لمبدأ اللذة عن طريق التحـايل علـى الضـرورات الاقتصاديـة، وذلـك باستخدام طرق مراوغة لمنع الحمل، وأهمها فى هذه الفترة طريقـة "قطـع الجمـاع" (coïtus interruptus)، التى تذكِّر بخطيئة "أونان" فى العهد القديـم وإن اختلفـت البواعث والأسباب.

ويعتقد فوكو أن التبريرات والتفسيرات المستخدمة فى تعليل هذه الظواهـر الثلاث قد عملت على تجميع مجموعة من العناصر التشريحية والوظـائف البيولوجيـة فى صورة وحدة وهمية انتهـت بإضفـاء طـابع العلـم علـى الجنـس، وبتحويلـه إلى ضرب من العلية الكليـة التـى لا يمكـن مـن غيرهـا فهـم أسـرار الوجـود والسـلوك الإنسانى. كما أن إضفاء طابع العلم على الجنس أتاح لبعض العلوم مثل البيولوجيـا والفيزيولوجيا بلعب دور النمـاذج الإرشـادية التى تغـذى البشـرية بمعايـير السـوية الجنسية. إلا أن الأخطر من ذلك على المستوى السياسى فـى نظـر فوكـو، هـو أن بلورة طابع الخصوصية العلمية للجنس حجبت العلاقة التنظيمية التى كـانت تربطـه بالسلطة وعملت على إظهار هذه الأخيرة فـى صـورة القـوة القمعيـة التـى تحـاول إخضاعه والسيطرة عليه، وهو الأمـر الـذى لا يمكـن تخيلـه إلا مـن خـلال منظـور القانون والتحريم(٦).

ويعنى فوكو بذلك أن المنظور القـانونى البحـت الـذى أحـاط بـه المجتمـع الغربى الحديث نفسه كدولةٍ للمؤسسات والنظـم الدسـتورية والتمثيليـة هـو الـذى يجعلنا ننظر إلى العلاقة بين هذا المجتمع وبين ظاهرة الجنس عند الأفراد نظرة أحاديـة فنتهمه بالعمل على قمع الحرية الجنسية للأفـراد، كمـا هـو متعـارف عليـه بالنسـبة للمجتمع الكلاسيكى الفرنسى أو المجتمع الفيكتورى الإنجليزى، بينمـا يـرى فوكـو أن الدولة لم تتورع، فى سبيل توجيه الأفراد والهيمنة علـى مصـائرهم، عـن حثهـم

على التراكم المعرفى فى مجال الجنس نفسه، وذلك من خلال الدراسات السكانية والتنظيمية ومن خلال تقنية كنسية قديمة، وهى الخاصة بطقس "**الاعتراف**" الذى يشكل، فى نظره، القاعدة "الأركيولوجية" لعلم التحليل النفسى الناشئ؛ هذا العلم الذى ينعته فوكو بأنه إحدى الوسائل الخبيثة للدفاع الاجتماعى وبأنه إحدى ركائز البناء الأسرى التقليدى بفضل ما يبلوره من العقد النفسية ومركبات النقص المعروفة.

وليس من شك فى أن رؤية فوكو للجسم، هذه الرؤية الموسومة بالأركيولوجية تارة وبالجنيالوجية تارة أخرى، لا تبغى إلا إبراز المكبوت أو المسكوت عنه. ذلك أن الجسم كان دائمًا بكل ما يتصل به من أحاسيس وخلجات ودوافع موضوع التحريم الأساسى فى كل ثقافة محافظة أو تقليدية؛ وكان بالتالى ما يجب تجاوزه والغض عنه فى كل وسائل التعبير الفكرية والدينية والأدبية والفنية إلا فيما يحقق التوازن الاجتماعى المنشود من منظور السلطة القائمة. ولكن هيهات أن يحول ذلك بين الفنون والآداب وبين القدرة على فض مغاليقه، فهى بفعل التجاوز الخلاق لكل عمل إبداعى تفصح وإن لم تصرح، وتدل وتشير ولو عن طريق النفى. من ثم، نرى أن الفن الدينى نفسه، الذى يُعنى بتمجيد العقيدة وتعظيم رموزها، لا يخلو من التباسات خاصة فيما يعرض له من موضوعات الوجد الدينى ومشاهد القيامة وعذاب الآخرة حيث تختلط مظاهر الفزع والهلع بأحاسيس اللذة السادو -ما زوكية بشكل لافت؛ كما يُبرز فن عصر النهضة، عبر اكتشافاته لظاهرة الأبعاد والتجسيم وخداع النظر، اهتمامه الجمّ بجماليات الجسم وتناسق أعضائه وانسياب تفاصيله التشريحية حتى فى قلب اللوحات والرسومات الدينية التى تزين الكنائس والقصور. أما عصر التنوير، الذى يتالق فيه فن الروكوكو وتزدهر الإيروسية، فيتبارى، خلال نضاله المرير ضد تحالف السلطتين السياسية والكنسية، فى خرق المحرمات وتعرية المناطق المسكوت عنها فى مجال الفن والأدب والعقيدة؛ ومن هنا يتضوع الجسد فى الفن مع فراجونار وبوشيه ويبلغ أوجه عن طريق تحليل الأحاسيس والتلميح المعبر والتصريح المراوغ والخبيث عند ماريفو وفولتير وديدرو، كما يجنح إلى الإباحية الجزئية أو الكلية مع كريبيون ولاكلو ثم ساد.

ولا تخلو حتى فترة الثورة الفرنسية من أدب جنسى سافر يهزأ بمغامرات الملكة العاشقة وفساد البلاط الملكى؛ وتكتسب الغانية مكانة خاصة فى شعر بودلير، ولا تخلو أى رواية واقعية أو طبيعية ولا أى فن انطباعى أو تعبيرى، ثم سريالى وتكعيبى من اللعب أو العبث بجسد المرأة، الذى يُصبح -حتى ولو قال أراجون بأن المرأة هى مستقبل الإنسان- المنفذ الرئيسى لرفع الكبت عن الرجل وإشباع كل رغباته غير المشروعة، الأمر الذى يجعل من تحرير المرأة الغربية أمرًا ملتبسًا وغير مؤكد. إلا أن ما يتحقق عبر الثورة الجنسية فى القرن العشرين، هذه الثورة التى أعد لها أدبيًا وفلسفيًا العديد من الكتاب من أمثال أندريه جيد وبريتون وبطاى وماركيوزة، لا يقف عند حد، ولا يعرف الفواصل بين الرجل والمرأة فنرى انبثاق الحركة "عبر -الجنسية" (transsexualité) وتحول الشذوذ المثلى إلى أسلوب فى الحياة، بل وإلى تشريع يتيح التعاقد والمعاشرة والميراث؛ ويكلل ذلك ما يشهده الغرب حاليًا، فى عصر العولمة الاقتصادية والسياسية والإعلامية، من تحول الجسد البشرى إلى سلعة تعرض على المسارح وفى الحانات المتخصصة وفى أفلام "البورنو" والقنوات الفضائية وكلها يبيع الوهم ويجعل من المرئيات غاية المطاف وهدف الحياة. ذلك أن كل مجال وسائطى -كما يقول رجيس دوبريه[٧] يخلق معاييره الخاصة للحكم على الواقع واللاواقع، ففى عصر "اللوغوسفير" (Logosphére) لا يقوم اليقين على ما تقدمه لنا الحواس من انطباعات وإنما على ما يتجاوزها من المثل والأفكار، وفى عصر الكتابة والطباعة (Graphosphère) لا تكتسب المرئيات أو المحسوسات قيمتها إلا بفضل ما يفسرها من حقائق؛ أما فى عصر "**الفيديو سفير**" (Vidéosphére) فينصب اليقين على الصورة الجيدة، فما نرى أكثر إقناعًا مما لا نرى، وإذا كنا نستطيع دحض فكرة، فإن الصورة يصعب ردها وهكذا يتأكد المعنى الاشتقاقى للجسم فى العربية، فهو ما ظهر، ومع الظاهر تغيب مفاهيم الغائب والباطن والعمق ويتحول الفكر إلى معلومة، والمعلومة إلى سلعة، والسلعة تحتاج إلى مشترٍ، والمشترى يلا يقتنى إلا ما هو نافع، وما هو نافع لا يكون إلا ملموسًا، آنيًا، سريع العائد والمفعول.

هوامش الكتاب

هوامش الفصل الأول

(١) د. عزت قرنى: **فى الفكر المصرى الحديث. محاولات فى إعادة التفسير**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٨ - ١٩.

(٢) على بركات: **رؤية الجبرتى لبعض قضايا عصره**، مجموعة تاريخ المصريين رقم ١٠٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٧.

(٣) د. محمد عمارة: **رفاعة الطهطاوى، رائد التنوير فى العصر الحديث**، دار الشروق، القاهرة - بيروت ١٩٨٨، ص ١٤٥.

(٤) بيتر جران: **الجذور الإسلامية للرأسمالية - مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠**، (ترجمة محروس سليمان)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

(٥) Thierry Hentsch, **L'Orient Imaginaire**, Paris, Ed. de Minuit,1988, pp.74 - 75.

(٦) Machiavel, **Le Prince et autres textes** (traduit par J. V. Périés). Paris, Union Générale d'éditions. Collection 10 -18, 1962.

يُفرد "**ماكيافللى**" فصلاً لمغتصبى السلطة الذين لا يتورعون عن سفك الدماء، ومنهم "**أجاتوكل**" الصقلى فى العصور القديمة و "**أوليفرتو دا فرمو**" المعاصر للكاتب. ويعبر "**ماكيافللى**" عن إعجابه بهذه الشخصيات "القوية"، كما يعتبر سلوكهم مشروعًا. انظر ص٣١-٣٣. ولعل ذلك يذكرنا بحياة وصعود "**بيبرس**" فى تاريخنا القومى.

(٧) Jurgen Habermas, **Droit et Démocratie Entre Faits et Normes**, Paris, Gallimard, 1997, pp. 15 - 40.

(النسخة الأصلية ١٩٩٢)

(٨) Robert Mandrou, **Magistrats et Sorciers**, Paris, Plon, 1968.

(٩) Louis Althusser, J. Ranciére, P. Macherey, **Lire le Capital**, Paris, F Maspero, 1965, t. I, pp. 31-89.

(١٠) Geores Gurvitch, **La Vocation Actuelle de la Sociologie**, Paris, P.U.F., 1963, t.II,p. 326.

يحدد "جورفيتشى" ثمانية أشكال من الزمن الاجتماعى:

١- الزمان البطىء أو طويل المدى.

٢- الزمان الخادع حيث تتجمع الأزمات تحت السكون الظاهر.

٣- زمان التردد وانعدام اليقين.

٤- الزمان الدورى الذى يدور حول نفسه.

٥- الزمان المتخلف عن نفسه.

٦- زمان التناوب بين التقدم والتأخر.

٧- الزمان المتقدم على نفسه.

٨- زمان الابتكار المتفجر.

(١١) إدوار الخاط: **الكتابة عبر النوعية - مقالات فى ظاهرة القصة - القصيدة، ونصوص مختارة**، دار شرقيات، ١٩٩٤.

غالبًا ما ترادف عند الخراط هذه التسميات الثلاث: الحساسية الجديدة، الكتابة عبر النوعية، والقصة - القصيدة للدلالة على نوع جديد من الكتابة، على مستوى الوطن العربى، وهى كتابة تسقط فيها الحدود بين الأجناس، وتغلب عليها الشعرية (من هنا لفظة القصيدة) ولكن من غير أن تغيب عنها السمة الأساسية للقصة أو الرواية، وهى السردية. ويبدو لى واضحًا أن هذا المنحنى الذى يذهب إليه الخراط حد قريبًا من الكتابة السريالية. انظر ص ٩- ٣٤.

(١٢) فخرى صالح: "الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية" - مشكلة التجنيس الأدبى (عند روائى وناقد تجريبى). **مجلة الآداب**، آيار - حزيران، ١٩٩٧، ص ٧٠.

(١٣) إدوار الخراط: **أنشودة للكثافة**، دار المستقبل العربى، ١٩٩٥، ص ١٧٤ -١٧٧.

(١٤) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى: **الديوان (فى الأدب والنقد)**، دار الشعب، القاهرة ١٩٩٧، الطبعة الرابعة، ص ٨٤ - ١٣٠ وما بعدها. (النسخة الأصلية ١٩٢١).

(١٥) **المجموعة الكاملة لمجلة أبوللو (١٩٣٣ - ١٩٣٤)** المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٣٠.

(١٦) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر، دار الشروق، بيروت ١٩٩٢، ص ١٥- ٤٧.

(١٧) أدونيس (على أحمد سعيد): **الثابت والمتحول. بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب - ٣- صدمة الحداثة**. دار العودة - بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣.

(١٨) محمد عبد المطلب: **تقابلات الحداثة فى شعر السبعينات**، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد ٤٥، نوفمبر ١٩٩٥، ص ١٣.

(١٩) Gianni Vatttimo, **La Fin de la Modernité. Nihilisme et-Herméneutique dans la Culture Post-Moderne**. Paris, éd. du Seuil, 1987 (éd. Originale, 1985).

(٢٠) مارجريت روز: **ما بعد الحداثة**. (ترجمة أحمد الشامى)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦، سلسلة الألف كتاب الثانى ١٥٣.

(٢١) مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، العدد ٢، مجلد ١٤، صيف١٩٩٥.

هوامش الفصل الثاني

(١) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, Paris,Gallimard (tel) 1978.

(٢) Hans Robert Jauss, **Pour une herméneutique littéraire**, Paris, Gallimárd (NRF), 1988, pp. 17-21.

(٣) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**... pp. 118- 120.

(٤) Umberto Eco, **L'oeuvre ouverte**, Paris, Ed. du Seuil (Points). 1979., pp. 25 - 30

(٥) Stéphane, Santerres- Sarkany, **Théorie de la littérature**, P.U.F. (que sais-je) 1990, pp. 18 - 20.

(٦) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**..., pp. 51-5.

(٧) Hans Robert Jauss, **Pour une herméneutique littéraire**.., op. cit., pp.33 -45.

(٨) Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**..., op. cit., p. 109.

(٩) المرجع نفسه، ص ص ١٣٧ - ١٤١.

(١٠) المرجع نفسه، ص ص ١٤١ - ١٤٤.

(١١) المرجع نفسه، ص ص ١٥٥ - ١٦٧.

(١٢) Wolfgang Iser, **L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique**, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, 1984.

يتشكل فريق مدرسة "كونستانس" من ياوس وفولفجانج، وجووريج ستريدتر، وفولفجانج بريزندانج، ومانفريد فوهرمان، وكارلهينز شتيرل ورينر فورننج. انظر كتاب "ياوس": "نحو جماليات التلقي"، المشار إليه، في ترجمته الفرنسية، ص ١٤.

(١٣) المرجع نفسه، ص ص ١٤ - ٤٠.

(١٤) المرجع نفسه، ص ص ٤٧ - ٥٩.

(١٥) انظر الهامش رقم ٤.

(١٦) Umbeto Eco, **Lector in Fabula**, Grasset, 1985 (1979). pp. 61- 82.

(١٧) Wolfgang Iser, op, cit., pp. 64 - 69.

(١٨) المرجع نفسه، ص ص ٧٠- ٧١.

(١٩) المرجع نفسه، ص ص ٧٨ - ١٠٠.

(٢٠) Umberto Eco, **Lector in Fabula**, op. cit., pp. 13-24.

(٢١) Wolfgang Iser, op. cit., pp. 122- 137.

(٢٢) المرجع نفسه، ص ص ١٦١ - ١٨٠.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ١٨١.

(٢٤) المرجع نفسه، ص ١٨٢.

(٢٥) المرجع نفسه، ص ص ١٩٧ - ٢٣٢.

(٢٦) المرجع نفسه، ص ص ٢٣٨ - ٢٧٢.

هوامش الفصل الثالث

(١) M. Foucault, **L'archéologie du savoir**, Op. Cit., p. 28.

(٢) Robert Castel, "Les aventures de la pratique", in **Le Débat**, p. 49.

(٣) John Rajchman, **Michel Foucault, la liberté de savoir**, Paris, P.U. F., 1987, pp. 55 - 94.

(٤) Friedrich Nietzche, **L'Antéchrist**, Paris, U.G.E., 1967 (1888), pp. 9 - 10.

(٥) Etienne Balibar, "Foucault et Marx. L'enjeu du nominalisme", in **M. F. Philosophe**, Op. Cit., Seuil, 1989, pp. 73 - 75.

(٦) M. Foucault, "Nietzsche, la généalogie et l'histoire", in **Hommage à Jean Hyppolite**, Paris, P.U.F., 1971, pp. 145 - 157.

(٧) المرجع نفسه، ص ص ١٥٨ - ١٦٠.

(٨) المرجع نفسه، ص ص ١٦١ - ١٧٣.

(٩) Gilles Deleuze, "Qu'est-ce qu'un dispositif" in **M.Foucault, philosophe**, Seuil, pp. 185 - 193.

(١٠) Francois Ewald, "Un pouvoir sans dehors", in Op. Cit., Seuil, pp. 196 - 202.

(١١) Jean Baudrillard, **Oublier Foucault**, Paris, Ed. Galilée, 1977, pp. 27 - 88.

(١٢) Vincent Descombes, **Le même et l'autre**, Op. Cit, pp 196 - 210.

(١٣) M Foucaul, Pourquoi étudier le pourvoir : la question du sujet", in **Dreyfus et Rabinow**, Op. Cit., p. 298.

(١٤) المرجع نفسه، ص ص ٣٠٠ - ٣٠٢.

(١٥) المرجع نفسه، ص ص ٣٠٣ - ٣٠٨.

(١٦) Aiessandro Pizzorno, "Foucault et la conception libérale de l'individu", in **Michel Foucault philosophe**, Op. Cit., pp. 238 - 239.

(١٧) المرجع نفسه، ص ص ٢٣٩ - ٢٤٠.

(١٨) Jhon Rajchman, Michel Foucault, Op Cit., p. 76.

(١٩) Paul Veyne, "Le dernier Foucault et sa morale", in **Critique**, Op. Cit., p. 935.

(٢٠) Mario Vegetti, "Foucault et les Anciens", **in Critique**, Op. Cit., p. 929.

(٢١) المرجع نفسه، ص ٩٣٠.

(٢٢) Pierre Hadot, "Réflexions sur la notion de culture de soi" in **M. Foucault, philodophe**, op. Cit., pp. 262 - 263 .

(٢٣) المرجع نفسه، ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

هوامش الفصل الرابع

(1) Vincent Descombes, Le même et l'autre. Ed. de Minuit, 1986, p. 98.

(2) Martin Heidegger, l'être et le temps. Gallimard, 1964, p. 39.

(3) James Gleick, La théorie du chaos. vers une nouvelle science. Albin Michel, 1989.

(الأصل الأمريكى عام ١٩٨٧).

يختص علم "الفوضى" بدراسة مظاهر الاضطراب فى الطبيعة فيما يخص الأحوال الجوية واضطرابات القلب وذبذبات المخ وغير ذلك، كما يُعنى بقياس الأشكال الكلية للأنساق لا بإجزائها المكونة لها؛ ومن ثم ينصرف اهتمام العالم إلى ملاحظة "الصدف" و"القفزات غير المتوقعة"، و"الأشكال المهشمة" أو غير المنتظمة التى ترسمها الأنساق المتشكلة أكثر من اهتمامه ابلعناصر مثل "النيترونات" و"الكواركي" أو "الكروموزومات" التى تتكون منها الأنساق. أنظر ص ٢١.

(4) عالجنا هذا الموضوع فى كتابنا: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ١٨١.

(5) يعد "عمانويل لفيناس" من أهم معارضى المنظور الأنطولوجى للآخر عند "هيدجر" وذلك باسم المنظور الأخلاقى الذى يجعل من الآخر، فى خصوصيته غير القابلة للرد، صورة "للوجه"، أى للمطلق. انظر كتابه، الذى عارضه "دريدا" نفسه، "الشمولية واللامتناهى" وعنوانه بالفرنسية:

Emmanuel Lévinas, Totalité et infini. Essai sur l'extériorité. Livre de Poche, biblio essis, 1994 (éd. originale, 1971).

(6) Jacques Derrida, Psyché. Inventions de l'autre.Paris,Ed.Galilée,1987,pp.11 - 61.

(7) Marcel Mauss, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaiques, in Sociologie et Anthropologie. Paris, P.U.F., 1966, pp.

(8) يقول "موس" بأن الأشياء الموهوبة عند شعوب "الماورى" تحمل جزءًا من "القوة الروحية" لمانحيها، ويسوق لنا، لتفسير هذه الفكرة، قول أحد مشرعيهم: «الأشياء ("التاونجا") وكل الممتلكات الشخصية بالمعنى الدقيق تمتلك قدرة ("هو") روحية، فإن أنت منحتنى شيئًا ومنحته لشخص غيرى، فإن هذا الأخير يعطينى مقابلاً له مدفوعًا بالقدرة الروحية لهديتى؛ وأنا ملزم برد هديتك لأنه من واجبى أن أرد إليك ما يشكل، فى الواقع، نتاج قدرة ("هو") كما منحتنى إياه». المصدر نفسه، ص ١٥٩.

(9) Jacques Derrida, Donner le temps. Paris, Galilée, 1991, p. 58 - 94.

(١٠) Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Ed., le Seuil, 1991.

(١١) المرجع نفسه، ص ص ٢٦ - ١٧٠.

راجع أيضًا مقالينا: "الكتابة والتفكيك" و"الوظيفة الأيديولوجية للصوت" عند دريدا فى كتابنا: "دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر". دارالمعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٨.

(١٢) المرجع نفسه، ص ص ١٧٠ - ٢٥٧.

وكتاب: Daniel Giovannangeli, Ecriture et répétition. Paris, U.G.E. (10 - 18),

هوامش الفصل الخامس

(١) انظر بالنسبة لتعدد تعريفات الثقافة -وذلك على سبيل المثا فقط- كتاب "**نظرية الثقافة**"، تأليف مايكل تومسون وريتشارد إيلي وآرون فلدافسكى، ترجمة د. على سيد الصاوى، عالم المعرفة العدد ٢٢٣، ١٩٩٧.

(٢) **Fernand Braudel, Ecrits sur L'histoire**. Paris, Flammarion, 1969, p. 259.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٦٠.

(٤) **Norbert Elias, La civilisation des moeurs**. 1969.

أشرنا إليه فى دراستنا "المنهج فى دراسة الحضارات" فى قضايا العلوم الإنسانية - إشكالية المنهج. وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦.

(٥) مرجع "بروديل" السابق، ص ٢٦١ - ٢٦٢.

(٦) **Marcel Gauchet,Le désenchantement du monde.Gallimard** (NRF), 1985, p. 42.

(٧) **Jean Lyotard, La condition post -moderne**. Paris, Minuit, 1979, p.7.

(٨) **Jean Baudrillard, La société de consommation. Ses mythes, ses structures, Gallimard**, (Idées) 1979, p. 310.

(٩) د. جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) القاهرة ١٩٩٧. انظر بالنسبة لدلالة الصورة و المرأة فى عالم ما بعد الحداثة، ص ص ١٧ - **٢٨**.

(١٠) **Serge Moscovici, Essai sur L'histoire humaine de la nature**, Paris, **Flammarion**, 1968, p. 5.

(١١) **المرجع نفسه**، ص ١٠ - ١١.

(١٢) **Jean Baudrillard, L'échange symbolique et la mort**. Paris, Gallimmard, 1976, -p. 25.

(١٣) **Jean Baudrillard, La société de consommation., op. cit, p.** 28.

(١٤) **المرجع نفسه**، ص ١٦٥.

(١٥) **Jean Baudrillard, La guerre du Glfe n'a pas eu lieu, Paris**, Galilée, 1991.

هوامش الفصل السادس

(١) مما يدل على **هيمنة الهاجس** الجنسى على الفكر الغربى منذ البداية نذكر هذه الحادثة الطريفة التى أشارت **إليها** "آلينى روسيل" وهى أن المترجم اللاتينى لحياة الراهب "مقاريوس" لم يقتنع بما ذكره **الراهب** عن إلقاء نفسه فى مستنقع مليء بالبعوض عقابًا لها على غضبته التى أخرجته من **صلواته وتأملاته** بسبب لدغة بعوضة فبدَّل حادثة البعوضة بغواية جنسية، وهو ما بدا أكثر **معقولية** لرهبان الغرب.

Aline Rousselle, **Porneia**. Paris, Presses Universitaires di France, p. 7.

(٢) Michel Foucalt, **Naissance de la clinique. Archéologie du regard** médical. Paris, P.U.F., 1964.

(٣) Régis Debray, **Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident,** Paris, Gallimard, 1992.

(٤) محمد على الكردى : **وجوه وقضايا فلسفية (ديدرو – بطاى – فوكو)** – دار المستقبل، الإسكندرية، **١٩٩٨م**.

(٥) راجع دراستنا **عن** "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو" دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، **١٩٩٢م**، ص ص ٤٥٨ – ٤٦٣.

(٦) المرجع نفسه، **ص ص** ٥٠٣ – ٥٠٦.

(٧) رجيس دوبريه، **المرجع** المذكور، ص ص ٣٨٠ – ٣٩٩.

الفهـرس

الموضوع	الصفحة